





JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



FÜNFTER BAND

BERLIN 1884

WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG

INHALT.

Redakteur: R. DOHME.

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



FÜNFTER BAND

BERLIN 1884

WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG

Herausgeber: W. BODE, R. DOHME, H. GRIMM, M. JORDAN, F. LIPPMANN.

REDACTEUR: R. DOHME.

INHALT.

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

Fünfter Jahrgang No. 1. 1. Januar 1884

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREIS VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN IN BERLIN.

Der „Führer durch die K. Museen", Berlin, Weidmannsche Buchhandlung (Preis 50 Pfg.), wurde im Laufe des Vierteljahres in vierter verbesserter Auflage ausgegeben.

A. GEMÄLDEGALERIE.

Neue Erwerbungen sind im verflossenen Quartal für die Gemäldegalerie nicht gemacht worden.

Die zweite Auflage des Katalogs kam zur Ausgabe.

Die Aufstellung der Gemälde in dem im Juli fertig gestellten neuen kleinen Oberlichtsaale (neben den altitalienischen Sälen), sowie im Gange hinter den neuen Kabinetten wurde noch im Monat Juli vollendet, sodass nunmehr die Aufstellung der Gemälde in sämmtlichen Räumen der Nord- und Ostseite der Galerie eine definitive ist, soweit nicht Neuerwerbungen kleinere Änderungen nötig machen.

I. V.
BODE.

B. SAMMLUNGEN DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE.

I. ABTEILUNG DER ANTIKEN SKULPTUREN.

Erwerbungen fanden ausser einigen Grabcippen und anderen Bruchstücken aus Vulci, welche als Geschenk eingingen, nur von GIPSABGÜSSEN statt. Darunter sind die ansehnlichsten die einzelnen Hauptteile der Reliefs von Giölbaschi in Lykien, jetzt in der Kaiserlichen Sammlung zu Wien befindlich; es sind die in den arch. epigr. Mitteilungen aus Oesterreich VI Tafel VII. VIII abgebildeten Teile. Sonst wurden ein im botanischen Garten zu Athen neu gefundenes Bruchstück eines Grabreliefs, namentlich aber Abgüsse einer Anzahl von Stuccoreliefs aus der Villa Farnesina angekauft; geschenkt der Abguss eines zweifelhaften Reliefstücks im Nürnberger Privatbesitze, ferner eines Apolloköpfchen von einem Gerät, endlich zweier Gold- und zweier Thonreliefs mit Köpfen der Athena; unter den letzteren ein angeblich auf der Akropolis von Athen gefundenes, auf welchem der Athenakopf sehr dem der alten attischen Tetradrachmen gleicht.

Die WERKSTATT war vorzugsweise mit Reinigung und Zusammensetzung der aus dem Augusteum in Pergamon herrührenden Skulpturreste beschäftigt, brachte auch das im vorigen Berichte erwähnte attische Grabrelief und die Kyzikenische Bronze zur Aufstellung fertig. Es verdient der Erwähnung, dass die Herren Freres und Possenti ihre glücklichen Zusammenstellungen jetzt auch auf Inschriften ausgedehnt haben; eine der zweizeiligen Inschriften von den Basen der

sog. Schlachtmonumente aus Pergamon ist danach aus Inv. I 96 (vorläufiger Bericht I, S. 80) und Inv. II, 3 und 90 (vorläufiger Bericht II, S. 46) vollständig geworden:

Ἀπὸ τῆς περὶ πηγά[ς] Καΐκου ποταμοῦ
πρὸς τοὺς Τολιστοαγίους Γαλάτας μάχης.

Das neue INVENTAR der Gipsabgüsse wurde fast vollendet; es sind nur für die Besitzstücke aus älterer Zeit noch einige Aufstellungen über Herkunft und dergl. zu versuchen.

Die Arbeit des Herrn Dr. Wolters an der zweiten Ausgabe des Friederichs'schen KATALOGS DER GIPSABGÜSSE hat zu der Schätzung geführt, dass zur Vollendung noch etwa ein Jahr erforderlich sein wird.

Die Thätigkeit des Herrn Dr. von Domaszewski blieb vorzugsweise der Unterstützung der Mommsen'schen Ausgabe des MONUMENTUM ANCYRANUM nach den Humann-schen Formen im k. Museum gewidmet. Er wird nach Vollendung dieser Aufgabe am 1. Oktober das Museum verlassen.

Der KATALOG DER ORIGINAL-SKULPTUREN mit Auschluss der Pergamener ist in der ausführlichen Redaktion nunmehr so gut wie fertig; da aber der Wunsch entstanden ist, ihn illustrirt erscheinen zu lassen, was natürlich erst in Jahren möglich gemacht werden kann, so ist zunächst eine kürzere Fassung desselben hergestellt, deren Drucklegung nur mit Rücksicht auf eine bevorstehende längere Dienstreise des Direktors bis Neujahr hinausgeschoben wird. Die Absicht des illustrirten Kataloges würde sein, zur wissenschaftlichen Benutzung namentlich auch ausserhalb des Museums zu dienen, die der abgekürzten Fassung zunächst Angesichts der Werke selbst benutzt zu werden.

DIE AUSGRABUNGEN IN PERGAMON haben auch in diesem Quartale ihren Fortgang genommen, und weitere Ergänzungsstücke zu den Altarskulpturen, und eine für die Topographie von Pergamon wichtige Inschrift u. A. geliefert.

CONZE.

C. ANTIQUARIUM.

Erwerbungen des Antiquariums vom 1. Juli bis 30. September.

Von BRONZEGEGENSTÄNDEN wurde erworben die Statuette einer bogenschiessenden Artemis aus Rom und die eines Diskobolen aus Etrurien.

Von SILBERGESCHIRR ein Teller mit einer auf dem Hirsch reitenden Artemis.

Von THONGEFÄSSEN eine Kanne in Form eines weiblichen Kopfes mit der Künstler-Inschrift des Charinos, aus Vulci. Ferner zwei bemalte Teller aus Kameicos (der eine mit einem rennenden Perseus, der andere mit einem geflügelten männlichen Dämon) und ebendaher eine Amphora mit archaischen Ornamenten. Endlich eine Anzahl von archaischen Vasen die zu dem Grabfunde gehören, aus welchem die im vorigen Quartalberichte erwähnte goldene Fibula stammt.

Die Drucklegung des Vasenkatalogs schreitet unausgesetzt vorwärts.

CURTIUS.

D. MÜNZKABINET.

Der Zuwachs in den drei Monaten Juli, August, September betrug 94 Stücke, unter denen 13 goldene und 36 silberne sind. Unter den GRIECHISCHEN zeichnet sich eine aetolische aus mit der Darstellung eines ruhenden Meleager; dann eine kleine von Cierium, auf welcher die Nymphe Arne knieend und sich zurückwendend mit Astragalen spielt, gleich vielen thessalischen Münzen von besonderer Zierlichkeit. Auch ein schöner Herakopf auf einem Tetradrachmon von Elis ist erwähnenswert. Unter einer Anzahl Bronzemünzen, welche der Stadtbaumeister von Jerusalem, Baurat Schick aus Stuttgart gesammelt hat, sind zwar einige seltene, doch von geringer Erhaltung; ebenso enthielt eine Sendung aus Smyrna, welche der Vermittelung des dortigen Kaiserlichen Konsulates verdankt wird, nur zwei oder drei wertvolle griechische Münzen. Vier keltische Goldmünzen, sogen. Regenbogenschüsseln kamen aus einem wahrscheinlich im südlichen Baden gemachten Funde, welcher auch

goldene Schmuckstücke enthielt; da solche Münzen selten mit Schmucksachen vereinigt gefunden werden, ist es zu bedauern, dass der Fund zerstreut worden ist ohne zuvor in seiner Gesammtheit einem Sachverständigen vorgelegt und beschrieben worden zu sein.

Die bedeutendste aller Erwerbungen dieses Quartals ist ein kleiner RÖMISCHER Goldmedaillon des Kaisers Constans, Sohnes Constantin des Grossen. Dieses unedirte Stück von vollkommen stempelfrischer Erhaltung ist bei der Ausbaggerung des Moselbetts in der Nähe von Zell zu Tage gekommen und durch die dankenswerte Aufmerksamkeit der Aufsichtsbeamten und die Einsicht der Königlichen Regierung zu Coblenz hierher abgeliefert worden.

Unter den MITTELALTER-Münzen sind zwei Karolingische Denare zu erwähnen, einer von Pavia mit dem Kopf Ludwigs des Frommen, der andere von Toulouse mit dem Namen des Pipin von Aquitanien. Auch eine wohlerhaltene Münze des Avignoner Papstes Clemens VI. ist eine erwünschte Bereicherung, ebenso ein bisher unbekannter Goldfloren des Kurfürsten Johann VI. von Trier. Eine neue Reihe bilden einige Münzen, welche der Herzog Magnus von Holstein, der Bruder des Königs Friedrichs II. von Dänemark geprägt hat. Er erhielt 1560 die Insel Oesel an der Esthländischen Küste als Erbteil und erwarb auch den dortigen Bischofsitz; in Arensburg, der Hauptstadt der Insel prägte er als Episcopus Oselliae. Später schloss der Herzog Magnus sich dem Zaren Iwan Basilowitsch an, er wurde von ihm zum König von Lievland ernannt, aber bald wieder abgesetzt und verjagt.

Von grösster Seltenheit ist ein Zecchino, welchen die Genueser als Besitzer von Chios geprägt haben, als sie die Insel im 14. Jahrhundert und im Anfang des 15. besassen. Es ist eine genaue Nachahmung der damals im Osten allgemein gültigen venetianischen Zecchinen, nur ist der Schutzheilige von Genua St. Lorenz und der Dux Januae genannt.

Auch einige MEDAILLEN konnten erworben werden; eine wohl gleichzeitige mit Luthers Bildnis, dann eine des berühmten Herzogs Christian von Braunschweig, eine goldene eines Anhaltischen Fürsten und zwei Italienische, des Herkules II. von Ferrara und des Cagnino Gonzaga von Sabbionetta.

Unter den ORIENTALISCHEN Münzen sind nach Herrn Dr. Erman's Angaben hervorzuheben: zwei omaijadische Goldmünzen der Jahre 131 und 132, die spätesten der Chalifen dieser Dynastie; die Silbermünze eines der Persischen Mongolen-Sultane giebt die bisher unbekannte mongolische Schreibung des Namens Hulagu, des Stifters der Hulaguiden-Dynastie; von dem Dschagataiden Kasan ist zum ersten Mal eine Münze zu Tage gekommen, sie ist erworben worden.

F. FRIEDLAENDER.

E. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG.

I. ETHNOLOGISCHE SAMMLUNG.

Die ethnologische Abteilung hat aus Amerika zunächst eine wertvolle Bereicherung zu verzeichnen, welche derselben durch Herrn Dr. Netto, Direktor des Museums in Rio Janeiro, unter freundlicher Vermittelung des Kaiserlichen Gesandten, Herrn Geh. Legations-Rat Le Maistre zugegangen ist. Eine bereits seit länger mit demselben fortgehende Correspondenz führte zu tätiger Mitwirkung und Einleitung der im vorigen Jahr stattgefundenen Ausstellung, auf welcher die Indianerstämme des weiten Kaiserreichs umfassender vertreten waren, als sich ihre Repräsentanten bis dahin zusammengefunden hatten. Auf Anregung eines gegenseitigen Zusammenarbeitens der Museen in Europa und Amerika, wurde von Herrn Dr. Netto ein freundliches Entgegenkommen gewährt, in dieser ersten Uebersendung für voraussichtlich noch ferner fortdauernden Austausch.

Von ebendaher, aus Brasilien, und zwar den Gegenden des oberen Maranon, haben sich die bereits von Herrn Dr. Hähnel erhaltenen Sammlungen durch neue Ankäufe vermehren können, und aus Nord-Amerika die ergebnissvollen des von dem Ethnologischen Comité ausgesendeten Reisenden Jacobsen.

Geschenke von Thongefässen aus Bolivien wurden Herrn Sattler in Bremen verdankt, und einige Altertümer aus Peru Herrn Generalkonsul Dr. Lührsen.

Als besonders wichtig ist in diesem Quartal hervorzuheben der in London effektuirte Ankauf einer auch viele Goldarbeiten enthaltenden Altertumssammlung der Chibcha,

jener höchst eigenartigen (aber früherhin in den Museen kaum vertretenen) unter den in Amerika untergegangenen Kulturen, von der erst neuerdings eine genauere Kenntniss sich zu ermöglichen beginnt, durch die im Königlichen Museum mehr und mehr sich ansammelnden Materialien.

Aus Afrika haben Fiegels bahnbrechende Fortschritte neue Ergänzungen zu dem früher Eingesandten gebracht, und ebenso sind zu Lieutenant Wissmanns Erwerbungen aus bis dahin völlig unberührtem Terrain, auch Dr. Pogge's, dem Museum gesicherte Schätze hinzu geliefert. Aus den Kamerungegenden wurde eine Sammlung angekauft, und besondere Verpflichtungen wurden dann Herrn Konsul Philippi geschuldet, der aus einem vorher im Königlichen Museum gänzlich ausfallenden Terrain eine interessante Sammlung beschafft hat.

Auch aus Asien hat sich eine alte Gönnerschaft neu bethätigt, in Geschenken des Herrn Konsul Travers in Hongkong, denen Herr von Raven daselbst die Güte hatte die seinigen hinzuzufügen. Tief verbindlicher Dank wird dann geschuldet für eine äusserst sorgsam und metodisch zusammengestellte Sammlung, dem Museum zur Einfügung übergeben durch Frau Rivett Carnac aus Allahabad, die, als im vorigen Jahr mit ihrem Herrn Gemahl in Berlin anwesend, den ethnologischsn Studien diesen Dienst zu versprechen die Gewogenheit hatte.

Aus der wenig bekannten Insel Formosa konnte durch dankenswerte Vermittlung des Konsulats in Amoy eine Sammlung angekauft werden, und besondere Verpflichtungen müssen auch diesmal wieder der Kaiserlichen Gesandtschaft in Peking ausgesprochen werden, für die unter ihren Anordnungen nach Europa expedirten Sammlungen, die dem Königlichen Museum aus dem Innern Asiens, von Chinas und Russlands Grenze, durch die schätzbarste Mitwirkung des Grenzkommissars Herrn Pfaffius zugegangen sind.

In Australien vermehrt ein kleiner, aber interessanter Ankauf das neuerdings glücklich von der Oster-Insel Erbrachte, und in Europa ist Herrn Förster Sommer in Leutersdorf am Rhein ein willkommenes Geschenk zu danken.

II. NORDISCHE SAMMLUNG.

PROVINZ BRANDENBURG: Steingeräte von Schmöckwitz, geschenkt von Herrn Translator W. Finn in Berlin; Bronzeschwert aus einem Torfmoor bei Nauen, Geschenk des Herrn Kaufmann Altenburg in Nauen; Skeletteile vom Menschen und verschiedenen Tieren, zu dem grossen Spandauer Funde gehörig, und nachträglich noch aufgefunden, überwiesen von dem Königlichen Platz-Kommando zu Spandau, und ein Steinhammer bei den Baggerarbeiten am neuen Packhof in der Werftstrasse gefunden, von Seiner Excellenz dem Herrn Kultusminister überwiesen.

PROVINZ POSEN: Thongefässe, Bronzenadel und Glasperlen aus einem Gräberfelde bei Trzebidza, geschenkt von dem Prinzlichen Oberförster Herrn Premierlieutenant Spieler in Nitzsche bei Schmiegel.

PROVINZ POMMERN: Eine Sammlung Rügenscher Steingeräte, durch Ankauf erworben.

PROVINZ SCHLESIEN: Thongefässe aus einem Gräberfelde bei Mondschütz, vom Herrn Rittergutsbesitzer von Köckeritz im Austausch erworben.

BADEN: Goldener Fingerring und Regenbogenschüssel aus dem südlichen Baden, angekauft.

SCHWEIZ: Funde aus der Höhle in Thayingen und Photographien von solchen, Geschenk des Herrn Dr. von Maudach in Schaffhausen.

A. BASTIAN.

II. KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE.

Neu-Erwerbungen in der Zeit vom 1. Juli bis 31. October 1883.

A. ÖLGEMÄLDE.

JANSEN, Peter: „Porträt des General-Feldmarschalls Herwarth von Bittenfeld".

HERTEL, Albert: „Nordische Strandscene".
TISCHBEIN: „weibliches Porträt".

Gesammtaufwand 18 500 Mark.

B. SKULPTUREN, C. KARTONS.

(Keine.)

D. HANDZEICHNUNGEN.

LIER, A.: 5 Studienblätter (Öl).
DRESSLER, A.: 14 Blatt Studien und Skizzen (Öl und Bleistift).
HILDEBRANDT, Ed.: 10 Blatt Aquarelle.
WERNER, R.: „Interieur der Basilika St. Maria in via Lata zu Rom", Aquarelle.
SKARBINA, F.: „Intime Causerie", Aquarelle.
Lithographien-Sammlung vom Rittergutsbesitzer DORGERLOH auf Gablauken.

Gesammtaufwand 30 454 Mark.

JORDAN.

III. SAMMLUNG DES KUNSTGEWERBE-MUSEUMS.

In den Monaten April bis Juni wurde u. A. erworben:

MÖBEL UND HOLZARBEITEN.

ZIMMER aus dem Schlosse Höllrich bei Gmünden. Vollständige Wandtäfelung mit Kassettendecke, in welchen sich die Wappen fränkischer Adelsfamilien befinden; zwei Portale mit Thüren in eingelegter Arbeit; Kachelofen. 1540—1550.

ZIMMER aus dem Schlosse Haldenstein bei Chur. Vollständige Wandtäfelung mit Kassettendecke. Die Wände haben eine reiche Säulenstellung und oben einen Fries mit Bildtafeln in Holzmosaik und Schnitzerei. Zwei Portale mit reicher Einfassung und Thüren in eingelegter Arbeit. Kachelofen. 1546 mit einigen Zuthaten von 1607.

KANDELABERSOCKEL. Holz geschnitzt. Italien, XV. Jahrhundert (Geschenk des Herrn von Beckerath).

TRUHE mit Leder überzogen und mit messingenen Zierknöpfen beschlagen. Deutschland um 1700.

KUNSTTÖPFEREI UND GLAS.

OFENBANK UND KACHELN. Fayence, bunt bemalt. Winterthur, XVII. bis XVIII. Jahrhundert.

PORZELLAN AUS SIAM. Näpfe und Schalen.

TAFELGLÄSER. Vollständiger Satz aus dem Tafelgeräth Sr. Kgl. Hoh. des Prinzen Wilhelm von Preussen (Geschenk der 96 preussischen Städte und des Herrn Moritz Wenzel Breslau).

METALLARBEITEN.

KANNE AUS BRONZE mit einer Löwenfigur als Ausguss. Deutschland, XIV. Jahrh.

ZINNBLASE UND BECKEN aus dem Winkelriedhause in Appenzell. XVI. Jahrh.

SCHMUCKKASTEN. Eisen mit Gold und Silber tauschiert. Deutschland, XVII. Jahrh.

Das Kunstgewerbe-Museum veranstaltete in dieser Zeit

SONDERAUSSTELLUNG V
vom 5. Juni bis 8. Juli 1883.

Die HOCHZEITSGESCHENKE Ihrer Königl. Hoheiten des Prinzen und der Prinzessin Wilhelm von Preussen.

In dieser Ausstellung, welche den grossen Lichthof des Museums vollständig einnahm und sich in die Treppenhäuser ausdehnte, bildete den Mittelpunkt das

TAFELSILBER, dargebracht von 96 preussischen Städten, ausgeführt nach den Entwürfen des Baurat Adolf Heiden, umfassend 257 Geräthe von Silber in höchst künstlerischer Durchführung und 561 geschliffene Gläser.

Von künstlerisch hervorragenden Stücken sind u. A. zu nennen:

TAFELAUFSATZ der Provinz Westfalen,
THEEGESCHIRR der Provinz Westpreussen,
BOWLE der Provinz Schleswig-Holstein,
BUFFET UND HUMPEN der Provinz Sachsen,
TISCHGEDECK der Damen von Schleswig-Holstein,
STUTZUHR von Angehörigen der Provinz Posen.

Ferner 21 Bilder und Aquarelle hervorragender Maler.

(Katalog der V. Sonderausstellung. Berlin. Weidmannsche Buchhandlung.)

SONDERAUSSTELLUNG VI
vom 26. August bis 23. Oktober

umfasste die Kunstwerke, welche

1. SR. KGL. HOHEIT DER PRINZ CARL VON PREUSSEN den Königl. Museen vermacht hat und welche hier vor ihrem Uebergang in die einzelnen Abteilungen der Museen aufgestellt worden sind.
2. DIE ANKÄUFE des letzten Jahres einschliesslich der Stücke, welche aus dem Ertrage der Friedrich-Wilhelmstiftung der Stadt Berlin 1882/83 erworben sind.
3. DAS VERMÄCHTNISS DES FRÄULEIN VON UTTENHOVEN.

Die Stiftsdame Frl v. Uttenhoven, welche in sehr hohem Alter im Frühjahr 1883 in Dresden verstarb, hat dem Kunstgewerbe-Museum alle für dasselbe geeigneten Stücke ihrer Sammlung vermacht. Die Universalerbin, Frau von Dallwitz, hat diese Bestimmung in wohlwollendster Weise zur Ausführung gebracht, so dass der Sammlung über 800 Gegenstände und der Bibliothek circa 440 Bände zugegangen sind. Die Sammlungsgegenstände sind fast ausschliesslich von kleinem Umfange und der Kunst des XVIII. Jahrhunderts angehörig.

LESSING.

Fünfter Jahrgang — No. 2. — 1. April 1884

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREIS VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN IN BERLIN.

A. GEMÄLDEGALERIE.

In dem Zeitraum vom 1. Oktober bis 31. Dezember 1883 sind in den Besitz der Galerie durch Schenkung übergegangen:

1. Angeblich von PUCCIO CAPANNA (Schüler Giotto's, um 1350 in die Florentiner Malerzunft aufgenommen), vielleicht von einem Pisaner Meister aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts: Maria, das Kind auf dem Schosse haltend, sitzt vor einem Vorhange, den in der Höhe zwei Engel halten. Das Kind berührt mit dem Mittelfinger der Rechten die ausgestreckte Hand einer Heiligen (Clara?), welche zur Rechten knieet; zur Linken ein Heiliger, der ein Hackbeil hält. Zu den Füssen der Maria in kleiner Figur eine anbetende Heilige (die Donatorin?). Auf Pappelholz, h. 0,38, br. 0,33. Der Galerie von Herrn Adolf von Beckerath überwiesen.
2. Angeblich von MARCO PALMEZZANO, wohl von einem Künstler aus den Marken um 1500 unter venezianischem Einfluss: Maria zur Rechten knieend verehrt das am Boden liegende Kind; hinter ihr Joseph; ganz zur Linken ein knieender Hirte, anbetend dem Kinde zugewendet; in gebirgiger Landschaft. Letztere ist in der Zartheit des lichten Tons, sowie in der feinen Formenbildung von besonderem Reiz. Auf Pappelholz, h. 0,36, br. 0,275. Der Galerie wie das vorige von Herrn Adolf von Beckerath überwiesen.
3. GIOVANNI DI PAOLO (Meister von Siena, thätig von 1423—1457). Maria das Kind auf dem Schosse haltend, zieht es mit der Rechten an sich; weiter zurück zur Rechten die hl. Katharina von Siena, zur Linken ein hl. Bischof. Gut erhalten; ein anziehendes und charakteristisches Werk aus der Schule von Siena um 1440—1450. Auf Pappelholz, h. 0,405, br. 0,30. Von Herrn Direktor Bode der Galerie überwiesen.

Im Monat Dezember ist mit der Auswahl und Bezeichnung derjenigen Bilder begonnen worden, welche zur Abgabe an Provinzial-Galerieen in Vorschlag zu bringen sind; auch die Vorbereitungen getroffen, um dieselben für die weitere Berathung der Angelegenheit zur Aufstellung zu bringen. Zu diesem Zwecke sind die Depots wieder umzuräumen und aufs Neue zu ordnen.

JUL. MEYER

B. SAMMLUNGEN DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE.

I. ABTEILUNG DER ANTIKEN SKULPTUREN.

Die Abteilung hat im Quartal Oktober bis Dezember 1883 einen höchst ansehnlichen Zuwachs erhalten, indem die Königliche Akademie der Wissenschaften die sämmtlichen Originale und Formen den Königlichen Museen überwies, welche von der im Auf-

trage der Akademie von den Herren Humann, Puchstein und von Luschan im Sommer 1883 ausgeführten Expedition nach dem NEMRUD-DAGH in Kurdistan heimgebracht waren. Eine besondere Bewilligung aus dem Dispositionsfond Sr. Maj. des Königs hatte die Mittel für diese Unternehmung gewährt. In Bezug auf die monumentale Ausstattung des Grabmals Antiochus I. von Commagene auf dem Nemrud-dagh kann auf den grundlegenden Bericht von Puchstein in dem Sitzungsbericht der Königlichen Akademie der Wissenschaften vom 11. Januar 1883, sowie auf ein Referat über einen Vortrag desselben in der Philologischen Wochenschrift 1883, 1. Dezember, verwiesen werden. In die Abteilung gelangten vom Nemrud-dagh ausser geringfügigen Originalproben, welche indessen Material und Technik zu zeigen immerhin genügen, die Abgüsse der Reliefplatten des Xerxes, des Antiochos mit Helios, des Antiochos mit Herakles und des kolossalen Löwen.

Andere Erwerbungen machten die Reisenden in MAR'ASCH und in einem kleinen Orte SAKTSCHE-GÖZÜ, welcher etwa eine Tagereise weiter südlich gelegen ist. Aus Mar'asch kamen in die Abteilung ausser einigen Originalproben die Abgüsse von vier Reliefs und einem Löwen, zum Teil mit Inschriften, aus Saktsche-gözü aber ein sehr wohl erhaltenes Originalrelief, 1,18 m hoch und etwa 2,70 m lang, aus drei Platten bestehend, eine Löwenjagd in assyrisierendem Stile darstellend. Hiermit ist der Anfang einer Sammlung von Skulpturen aus der nordsyrischen Region, auf welche durch wissenschaftliche Hypothesen neuerlich allgemeiner die Aufmerksamkeit gelenkt ist, in höchst erfreulicher Weise gemacht.

Die Museumsverwaltung bereitet eine Ausstellung der sämmtlichen auf dieser einen Expedition gewonnenen Stücke im Treppenhause des neuen Museums vor, wie die Akademie der Wissenschaften eine Publikation der Reiseergebnisse im Ganzen.

Sonst sind in diesem Quartal nur zwei kleine Abgüsse erworben, der „Ajax blessé" genannte Kopf (No. 172 des Katalogs von 1865) in der Eremitage zu Petersburg, der in seinen nicht ergänzten Teilen hellenistischer Art verwandt, aber vielleicht doch modernen Ursprungs ist, und der Abguss eines Ephebenkopfes römischer Herkunft im Berliner Privatbesitze.

In der Werkstatt war man vornehmlich mit den Erwerbungen aus Kurdistan und Nordsyrien beschäftigt, ausserdem gelangte eine höchst merkwürdig aus zahlreichen Splittern wieder zusammengesetzte Göttin aus der pergamenischen Gigantomachie zur Aufstellung.

Die Katalogisierungarbeiten wurden für die Originale durch Herrn Dr. Puchstein, welcher seit dem 1. Oktober als Direktorialassistent angestellt ist, und für die Gipse durch Herrn Dr. Wolters weiter gefördert. Herr Dr. v. Domaszewski trat am 1. Oktober aus seiner Dienstleistung nach Vollendung der Mommsen'schen Ausgabe des Monumentum Ancyranum aus; die Abgüsse der letztgenannten Inschrift sind in einem eigenen Schranke für die wissenschaftliche Benutzung bequem geordnet untergebracht.

Der Direktor war während des Quartals auf einer Dienstreise nach Pergamon abwesend; die am 6. Mai v. J. wieder begonnenen und zunächst bis zum gleichen Termine dieses Jahres fortzuführenden Ausgrabungen daselbst liefern immerfort Ergänzungsstücke zu den bereits im Museum befindlichen Architekturen, Skulpturen und Inschriften.

CONZE

II. ABTEILUNG DER MITTELALTERLICHEN UND RENAISSANCE-SKULPTUREN.

Erwerbungen wurden im verflossenen Quartal nur gemacht durch mehrere dankenswerthe Schenkungen. Herr Dr. Weber hierselbst schenkte eine Buchsbaumstatuette der Madonna, ein seltenes und hervorragendes Stück in seiner Art; wahrscheinlich niederländische Arbeit vom Anfang des XV. Jahrhunderts. Sodann haben die Herren Gustave Dreyfuss und Louis Courajod zu Paris verschiedene Gipsabgüsse der Sammlung zum Geschenk gemacht: Herr Dreyfuss die Abgüsse von drei bekannten Marmorbüsten in seinem Besitz, von Verrocchio, Mino und Desiderio, Herr Courajod die Abgüsse von zwei schönen italienischen Quattrocentobüsten junger Frauen, welche die ihm unterstellte Abteilung des Louvre besitzt.

BODE

C. ANTIQUARIUM.

Die TERRAKOTTENSAMMLUNG wurde durch zwei wertvolle Gegenstände bereichert, eine Relieftafel mit Charon, Hermes und einem Mädchen und die Statuette einer Komödienfigur, welche einen vorwärts eilenden Krieger mit Maske darstellt. Beide Stücke stammen aus Klein-Asien.

In das VASENKABINET kam eine Amphora mit schwarzfiguriger Darstellung von zwei Ringerpaaren, nach dem Testament des Herrn Lieutnant Max Schütz als Geschenk desselben dem Museum überwiesen. Erworben wurde eine Kanne mit schwarzen Figuren aus Athen. Ein Krieger kämpft über einem am Boden liegenden Todten mit einer Amazone. Eine Anzahl von Vasenscherben altertümlichen Stiles aus Thessalien ist als Geschenk durch Herrn Dr. Lolling der Sammlung zugeführt.

An BRONZEN erwarb die Sammlung einen Sessel mit getriebenem Relief, einen Tisch, zwei Gefässe, welche als Graburnen gedient haben. Dazu gehört eine Anzahl einzelner Gegenstände, Ringe, Knöpfe, Nadeln, Schmuck aus Glasfluss und Bernstein, Perlen aus weisslicher Masse, und Ueberreste von Thongefässen.

Dieser Grabfund aus Chiusi wird im Miscellaneensaale ausgestellt werden.

Für die Sammlung GESCHNITTENER STEINE ist ein Cameo (gefunden in Hannover) erworben worden, mit zwei weiblichen Profilköpfen. Ferner sind Abgüsse der in der Breslauer Universitätssammlung, sowie im Königlichen Museum zu Kopenhagen befindlichen Exemplare der Gattung der sogen. Inselsteine erworben worden.

Von den bei der zweiten Expedition nach Nemrud-dagh gemachten Erwerbungen sind fünf Siegelsteine nordsyrischen Fundorts der Sammlung überwiesen worden.

Der Vasenkatalog schreitet im Druck fort, und die Thongefässe werden gleichzeitig mit den neuen Nummern versehen.

E. CURTIUS

D. MÜNZKABINET.

Im Vierteljahr Oktober bis Ende Dezember 1883 hat die Münzsammlung eine Anzahl moderner Medaillen zum Geschenk erhalten: von der Numismatischen Gesellschaft in Wien, von den Herren von Maack in Kiel, Hofmedailleur Kullrich, Regierungsrat Brakenhausen, Professor Dr. Kirchhoff in Halle, von Ohlendorff in Hamburg. Die Königliche Akademie der Wissenschaften überwies fünfzehn antike Bronzemünzen, welche die Herren Dr. Humann und Dr. Puchstein aus Kurdistan mitgebracht haben.

Unter den angekauften Münzen befindet sich der Goldstater des T. Quinctius Flamininus, des macedonischen Siegers. Die Münze ist denen der macedonischen Könige ähnlich; sie hat das Bildniss und den Namen des Flamininus, und auf der Kehrseite die Nike der Stater Alexanders des Grossen. Demnach ist sie wohl in Macedonien, nicht in Griechenland, dem römischen Feldherrn zu Ehren geprägt. Dies vollkommen erhaltene Exemplar ist das dritte bekannte, nur die öffentlichen Sammlungen in Paris und in Athen besitzen je eins.

Tetradrachmen des Thracischen Königs Mostis und der Arsinoe, der Gemahlin des Ptolemaeus Philadelphus, zeichnen sich durch Schönheit und Seltenheit aus. Ein Tetradrachmon Alexanders des Grossen zeigt zum ersten Mal den Zeus mit einer Nike statt des Adlers auf der Hand.

Unter einer Anzahl kleinasiatischer Münzen, die uns aus Smyrna zukamen, befinden sich einige wertvolle; aus Paris gelangte eine Münze der Lycaonischen Stadt Ilistra in die Sammlung, einer Stadt welche erst seit ganz kurzer Zeit in die Reihe der Prägstätten getreten ist.

Von Römischen Münzen waren willkommene Bereicherungen: Aurei des Brutus, M. Antonius, der Kaiserin Julia Domna. 200 Kaiser-Asses aus der berühmten Sammlung des englischen Kapitän Sandes, von welcher wir schon früher beträchtliche Abteilungen erworben haben, vervollständigten unsere Reihen in erwünschter Weise, indem es möglich wird, eine Anzahl unvollkommener Exemplare auszumerzen.

Auch einige sogenannte Contorniaten wurden erworben, von denen einer die Gruppe

des Farnesischen Stiers, leider nicht vollkommen erhalten, zeigt.

Von mittelalterlichen Münzen sind zu erwähnen: ein Zecchino des Dogen Marino Giorgi, eine der frühesten Goldmünzen von Venedig, und eine Goldmünze von Genua mit dem Namen des Königs Karls VI. von Frankreich, welchem die Genueser während ihrer inneren politischen Kämpfe ihre Republik unterstellt hatten. Ein Quarto ducato Clemens des VII. ist nach der Belagerung der Engelsburg geprägt, um dem Heere Karls V. das Lösegeld von 400,000 Scudi zu zahlen.

J. FRIEDLAENDER

E. KUPFERSTICHKABINET.

In dem Vierteljahr vom 1. Oktober bis 31. Dezember 1884 wurden nachstehende Erwerbungen gemacht:

DECKFARBENMALEREIEN.
(Miniaturen.)

MAILÄNDISCHE SCHULE, XV. Jahrhundert. Ein Blatt aus einem Chorbuch mit der Initiale B (der betende David; zum 1. Psalm) und einer Rankeneinfassung mit den Hl. Franziskus und Hieronymus. 553/385.

FLORENTISCHE SCHULE, XV. Jahrhundert. Die hl. Dreieinigkeit. Aus einem Chorbuch. 150/136.

KUPFERSTICHE.

IN DER ART DES MARTIN SCHONGAUER. Maria mit dem Christkinde, im Freien sitzend. Klein Querfolio. Pass. II. 150. 41.

MECKENEM, Jsr. van: Der Heiland stehend. B. 141.

ITALIENISCHE SCHULE, XV. Jahrhundert. Vulkan einen Flügel schmiedend. Niellodruck. Pass. 618(?)

PEREGRINO DA CESENA. Aufsteigendes Ornament. Niellodruck. P. 68.

DERSELBE. Quer-Ornament, ebenso. P. 71.

LEYDEN, Lucas Jakobsz van. Simson und Delila. B. 25.

GELLÉE, Claude, gen. Le Lorrain. Der Rinderhirt. Radierung. Rob.-Dum. 8. Vortrefflicher Abdruck des I. Zustandes.

BILDNISSE preussischer Regenten und Scenen aus ihrem Leben, 6 Blatt, darunter ein Probedruck von Clemens: Parade Friedrichs d. Gr.

JACOBY, Louis. Raphaels Schule von Athen. Max. Quer-Folio.

HOLZSCHNITTE.

CAMPAGNOLA, Domenico. Der Bethlehemitische Kindermord. B. 1.

SCHULE VON MAILAND, XV. Jahrhundert. Christus das Kreuz tragend. Konturschnitt von vorzüglicher Ausführung. Vielleicht nach einer Zeichnung von Solario. Folio. Unbeschrieben.

Vorstehende zwei Blätter Geschenk des Herrn Baron von Liphart in Florenz.

BURCKMAIR, Hans. Der Triumphzug Kaiser Maximilians I. Neudruck von Ad. Holzhausen in Wien.

REPRODUKTIONEN.

GEBHARDT, Oscar von. The Miniatures of the Ashburnham Pentateuch. London 1883. Folio.

SCHMIDT, M. Die frühesten und seltensten Denkmale des Holz- und Metallschnittes aus dem XIV. und XV. Jahrhundert im Königl. Kupferstichkabinet und in der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München. Lichtdruck. Nürnberg. Folio. Im Erscheinen begriffen.

Photographieen nach Gemälden von BOTTICELLI, SIGNORELLI, QUENTIN MASSIS. — SCHLIE. Das Altarwerk des Jan Borman und Bernaert van Orley in der Pfarrkirche zu Güstrow. Photographieen. Folio. — Die Wunder von Maria Zell. Facsimile-Reproductionen der 25 Holzschnitte eines unbekannten deutschen Meisters um 1520. München und Leipzig 1883. Folio.

COUSIN, Jean. Le livre de la fortune. Herausgegeben von L. Lalanne. 4°.

AMMAN, Jost. Die Ehebrecherbrücke des König Artus. Lichtdruck nach dem Holzschnitt. Gross-Folio.

RICHTER, J. P. Italian Art in the National Gallery. 4°.

Im Oktober bis Dezember 1883 wurde in den Räumen des Kupferstichkabinets eine Ausstellung von Landschaftszeichnungen Niederländischer Meister des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts veranstaltet.

LIPPMANN

F. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG.

I. ETHNOLOGISCHE SAMMLUNG.

Aus AFRIKA verdankt die Ethnologische Abteilung der schon früher erprobten Gönnerschaft Giegler-Paschas, Gouverneur des Sudan, die Zuwendung einer Holzfigur, die der um das Grab eines Nyam-Nyam-Häuptlings aufgestellten Gruppe entnommen ist. Ein interessanter Ankauf konnte aus einem hisher im Museum fast unvertretenen Teile Afrikas durch die Sammlungen eines portugiesischen Reisenden in Mossamedes gemacht werden, und kamen aus dortiger Nachbarschaft einige Stücke durch Dr. Höpfner hinzu.

Aus ASIEN hat Herr William Schönlank eine jener freigiebigen Spenden, durch welche sein Name in so manchen Zweigen naturwissenschaftlicher Studien mit dauerndem Dank geschätzt wird, aufs Neue der Ethnologischen Abteilung zu Gute kommen lassen, in einer von den noch wenig bekannten Hügelstämmen Assam's zusammengestellten Sammlung, und ebenso hat ein altbewährter Gönner, Herr Konsul Travers, seine Schenkungen für die Ethnologische Abteilung durch neue Zufügung vermehrt. Gleichfalls aus China sind dankenswerte Geschenke zugegangen von Herrn Carl Müller in Shanghai. Durch Vermittelung des Herrn Maler Weber ist es ermöglicht worden, wie bereits in vorangegangenen Fällen, wichtige Sammlungen aus Ostasien zu erwerben, welche sein als Gouverneur von Junk-Ceylon, im Dienste des Königs von Siam, fungirender Bruder, Herr Kapitän Weber überschickt hatte.

Betreffs AMERIKA ist verbindlicher Dank auszusprechen für das, was seitens des Herrn Dr. Gerlich, Konsul in St. Louis, für Förderung der Ethnologischen Abteilung geschehen ist, früher bezüglich der durch die Thätigkeit des Reisenden Bandelier ermöglichten Ankäufe und jetzt durch Gewinnung eines hochherzigen Gönners in Sir Charles Gibson, der von den für das Problem der altmexikanischen Kultur wichtigen Stammesreste sogenannter Pueblos einige Thongefässe übersandt hat, bei denen der Stil der Ornamentik noch Spuren der archaistischen Originalität bewahrt hat, die bei dem mit jedem Jahre überall gesteigerten Nivellierungsprozess auch dort leider rascher im Verschwinden begriffen ist, als Zeit gewesen, sie für die in den Erfordernissen ethnischer Studien zu Bewusstsein gelangenden Bedürfnisse genügend zu fixieren. Herr Dr. Hähnel setzt am Alto-Amazonas in erfolgreicher Weise seine Sammlungen fort, die uns durch Herrn Dr. Staudinger übersandt wurden und von der für Süd-Amerikas Urgeschichte hochwichtigen Kultur der Chibcha war Gelegenheit geboten, Goldfunde anzukaufen. Bei der Seltenheit von Alterthümern aus dem Gebiete des Staates Venezuela sind einige Geschenke von dort, durch Herrn Sasse in Landsberg übersandt, desto dankenswerter, und dasselbe ist von denen Herrn Castan's aus Acapulco zu sagen, da sie in der mexikanischen Sammlung in der Ethnologischen Abteilung neue Typen aus einer bisher nicht vertretenen Provinz zugefügt haben.

Was OCEANIEN betrifft, gilt es auch diesmal die verdienstvolle Thätigkeit der Kaiserlichen Marine zu feiern, indem unter geneigter Berücksichtigung wissenschaftlicher Interessen bei der Expedition nach den Hermits eine ausgiebige Vertretung aus diesen, in verschiedener Hinsicht beachtenswertesten Inseln durch Herrn Kapitän Karcher, Kommandant S. M. Schiff Carola, für die Ethnologische Abteilung gesichert worden ist. Eine ausnehmend wertvolle Bereicherung hat dieselbe durch Herrn Kapitän z. S. Zembsch erhalten, der während der Jahre seines General-Konsulats in Samoa von dort einlaufenden Schiffen sowohl wie auch auf einigen Inspektionsreisen das aus dem raschen Untergange dortiger Originalität hier und da noch Erlangbare an das Königliche Museum für künftige Studienzwecke niederzulegen.

Eine angenehme Pflicht liegt zugleich auch in dem Dankesausdruck, der aufs neue wieder dem Namen Hernsheim geschuldet wird, diesmal dem Herrn E. Hernsheim in Matupi, der durch freundliche Bemühungen zwei bitter beklagten Desideraten auf dahin ausgesprochene Bitte glücklich noch abgeholfen hat, ehe es für immer dazu zu spät sein würde, in einem Duk-Duk-Kostüm aus Neu-Britannien und einer Segelkarte aus den Marshall-Inseln.

Was EUROPA betrifft, so ist auch dort eine Rettung gelungen, indem Herr Konsul Winter in Bordeaux nach mehrfach vergeblichen Bemühungen schliesslich unter Mitwirkung wirkung Herrn Dr. Pencks einige Proben der primitiven Töpferei von Ordisan dem Museum freundlich hat übersenden können, ehe sie von der neueren Verfertigungsweise verdrängt sein wird. Durch Vermittelung des Kunstgewerbemuseums sind von Herrn Direktor Ritzau in Kopenhagen jütische Töpfe und Holzschuhe mit Beschreibung der Herstellungsweise eingegangen und Herr R. C. von Essen aus Hedemora in Schweden hat die Sammlung mit einer dalekarlischen Frauenjacke beschenkt, sowie Herr Forstreferendar Krause mit einem Baumabschnitte zu sympathetischen Kuren.

II. NORDISCHE ALTERTÜMER.

BRANDENBURG: Als Geschenke sind zu verzeichnen: Ein Bronzedolch von Herrn Kaufmann Altenburg in Nauen; Altertümer aus der Gegend von Ruppin von Herrn Stud. M. Weigel hierselbst, Altertümer aus der Umgegend von Schmöckwitz von den Herren W. Finn und Krause in Berlin; Altertümer von dem Burgwall bei Ketzin von Herrn Geheimen Medizinalrat Professor Dr. Virchow und Herrn Krause; zwei Urnen aus der Steinzeit aus der Nähe von Ketzin von Herrn Fritz Seyring; eine sehr reichhaltige Sammlung von Altertümern aus dem Burgwall bei Ketzin von Herrn Ziegeleibesitzer Friedrich Albrecht in Ketzin; Funde aus Slavischer Zeit von Calbau von Herrn Apotheker Hartwich in Tangermünde; eine Feuerstein-Dolchklinge von Schmöckwitz von Frau Feiss, Berlin.

Angekauft wurde eine grössere Sammlung von Altertümern aus dem Kreise Sorau.

POSEN. Geschenkt wurden Eisenwaffen aus einem Grabfunde, der Römischen Periode angehörig von Herrn Rittergutsbesitzer Mittelstädt auf Janoczin, Kreis Inowraclaw.

Durch Ankauf erworben wurde eine grössere Sammlung von Gräberfunden aus den Kreisen Fraustadt, Bomst und Kosten.

SCHLESWIG-HOLSTEIN. Angekauft wurden ein goldener Spiralring und einige Feuersteingeräte.

BAYERN. Als Geschenk des Herrn Professor Dr. Liebe hierselbst gingen ein einige Gefässfragmente aus einer alten Niederlassung im Barm-See.

Angekauft wurde eine Sammlung oberfränkischer Gräber- und Höhlenfunde.

SCHWEDEN. Vom Königlichen Münzkabinet wurde ein nordischer Goldbracteat, wahrscheinlich aus Schweden, im Austausch gegen eine römische Goldmünze aus der Provinz Sachsen überwiesen.

A. BASTIAN

Fünfter Jahrgang No. 3. 1. Juli 1884

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREIS VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN IN BERLIN

A. GEMÄLDEGALERIE.

Von Erwerbungen ist in dem Vierteljahre vom 1. Januar bis 31. März nur zu verzeichnen:

ADAM ELSHEIMER. Arkadische Waldlandschaft. Ein stilles breites Wasser zieht von vorn rechts nach links dem Mittelgrunde zu; vorn zur Linken eine hohe Baumgruppe, unter welcher Johannes der Täufer auf einem Steine sitzt, zu seinen Füssen das ruhende Lamm. Jenseits des Wassers zur Rechten dichte Baumgruppen; über denselben grünende mit Buschwerk bestandene Hügel. Auf Kupfer. h. 0,13, br. 0,17. — Trefflich erhalten. Unter den Landschaften des Meisters ein hervorragendes und besonders charakteristisches Specimen. „Das helle Sonnenlicht breitet seinen heiteren Schein über diese einfache Landschaft, die in dem blonden Grün des Laubes, in dem emailartigen Farbenauftrage in der Zeichnung und Charakterisierung der Bäume zu den vollendetsten Werken Elsheimers gehört“ (s. Bode, Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen I, 250 und Studien zur Gesch. der niederl. Mal. 285). Bei dem wesentlichen Einfluss, welchen Elsheimer auf die Entwickelung der Landschaftsmalerei ausgeübt hat, und zwar sowohl auf eine ganze Richtung in der holländischen Kunst als auf Claude Lorrain und seine Nachfolger, sind solche Werke von seiner Hand auch in kunstgeschichtlicher Hinsicht von Bedeutung.

Mit dem 31. März ist die Thätigkeit des Herrn Dr. L. Scheibler mit der Fertigstellung der Katalog- und Inventar-Arbeiten zum Abschluss gelangt.

MEYER

B. SAMMLUNGEN DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE.

I. ABTEILUNG DER ANTIKEN SKULPTUREN.

Nennenswerte Erwerbungen von ORIGINALEN fanden in diesem Quartale nicht statt oder werden aus formellen Gründen erst im nächsten Berichte aufzuführen sein.

Unter den neu erworbenen GIPSABGÜSSEN stehen diejenigen voran, welche die Grabmalreliefs von Giölbaschi in Lykien vervollständigen. (Vergl. Jahrbuch 1884, S. II.). Das Ganze ist in der Galerie Nr. 1 zur Aufstellung gebracht. — Ferner wurden ausgewählte Stücke des Gigantomachiereliefs von Priene aus dem brittischen Museum, um die Vergleichung mit entsprechenden Stücken des pergamenischen Frieses zu ermöglichen, angeschafft.

Zur AUFSTELLUNG gelangten auch Abgüsse und Originalstücke, welche die Herren Humann, Puchstein und von Luschan von der Expedition nach dem Nemruddagh zurückgebracht haben, und welche die K. Akademie der Wissenschaften dem Museum überwies. Vergl. Jahrb. 1884, S. XIV).

In der WERKSTATT wurde der Anfang zu eingehender Beschäftigung mit dem kleinen pergamenischen Altarfriese gemacht, wozu ein neu erbauter provisorischer Raum erst die

Möglichkeit geboten hat. Zu Arbeitszwecken wurden die sämmtlichen Platten des Gigantomachiefrieses photographisch aufgenommen.

Die übrigen laufenden Arbeiten, auch die AUSGRABUNGEN in Pergamon, letztere mit einer der Witterung wegen erforderlichen mehrwöchentlichen Pause, nahmen ihren Fortgang. Ueber die Ergebnisse der Ausgrabungen bis zum Dezember hat der Unterzeichnete in den Sitzungsberichten der K. Akademie der Wissenschaften (17. Januar) berichtet.

CONZE

C. ANTIQUARIUM.

Das Antiquarium hat als Geschenk S. K. K. H. des Kronprinzen einen Bleibarren aus Carthagena erhalten, sowie als Vermächtnis S. K. H. des Prinzen Carl einen in der Gegend von Rheims gefundenen Goldschmuck aus fränkischer Zeit.

Ausserdem hat das Antiquarium in dem ersten Quartal des Jahres an Metall-Gegenständen erworben: Einen Bronzehenkel aus Etrurien in Gestalt eines rücklings liegenden nackten Jünglings mit der Rechten unter dem Kopf, darunter eine grosse Palmette; ferner zwei Bronzetiere aus Cappadocien, Geschenk des Herrn Ramsay.

Fünf vertieft geschnittene Steine aus der Gegend von Marasch in Nordsyrien, welche zu den bei der zweiten Expedition nach Nimruddagh gemachten Funden gehören. Geschenk der Akademie der Wissenschaften.

Von Terrakotten wurde eine Adler- und Ganymedes-Gruppe aus Myrina erworben; architektonische und figürliche Thonfragmente aus Lesbos, von den Herren Conze und Humann daselbst gefunden, von Herrn Direktor Conze dem Antiquarium übergeben.

Die aus der Sammlung Sabouroff erworbenen 96 aus Griechenland stammenden Vasen werden zur Aufstellung vorbereitet. Von dem Vasenkatalog liegt der erste Band, 30 Bogen stark gedruckt vor.

E. CURTIUS

D. MÜNZKABINET.

Das Königl. Münzkabinet hat im Quartal vom 1. Januar bis 1. April 1884 nur Geschenke zu verzeichnen und zwar zum Teil wertvolle Gaben:

Von Seiner Kais. u. Königl. Hoheit dem Kronprinzen einige neuere spanische Münzen und die Medaille auf den Maler Fortuny, als Vermächtniss Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Karl ein ausserordentlich schönes, ovales, goldenes „Kleinod" des pommerschen Herzogs Joh. Friedrich († 1600) und seiner Gemahlin Erdmuthe, Tochter des Kurfürsten von Brandenburg Johann Georg. Das Stück ist geschmackvoll in Gold, mit Email, Perlen und Edelsteinen eingefasst und ergänzt unsere unschätzbare Reihe dieser anmutigen Erzeugnisse deutscher Goldschmiedekunst.

Ihre Königl. Hoheiten der Grossherzog und die Grossherzogin von Baden schenkten die Medaille auf Ihre silberne Hochzeit.

Ein Ungenannter schenkte ein Medaillon mit dem Bildnisse des Freiherrn von Hauch, dessen Wappen, die Ansicht seines Schlosses etc.

Se. Exc. Herr General-Lieutenant Baeyer die auf ihn in Italien geprägte Medaille, Herr Geh. Rat Dr. Pertsch in Gotha die Medaille auf den verstorbenen Oberschulrath Marquardt, endlich Herr Regierungsrat Brakenhausen in Berlin eine Reihe von ihm selbst verfertigter bronzener Gussmedaillen, Arbeiten die dem sorgfältigen Studium der alten Italiener ihre Entstehung verdanken; besonders die eine derselben mit dem Bilde der Tochter des Künstlers verdient als schönes, lebensvolles Kunstwerk hervorgehoben zu werden.

Der für den Druck bestimmte wissenschaftliche Katalog der antiken griechischen Münzen ist so weit gefördert, dass ITALIEN bis auf einige wenige neueste Ankäufe vollständig druckfertig vorliegt, für SICILIEN sind die grossen Erwerbungen Fox, Prokesch u. a. noch nachzutragen. Die TAURISCHE CHERSONNESUS, SARMATIEN, MOESIEN, THRACIEN, die THRACISCHEN KÖNIGE und PAEONIEN sind völlig druckfertig; MACEDONIEN bis zur Stadt MENDE. An der Fortsetzung wird gearbeitet, auch die Vorarbeiten zum Katalog der orientalischen Münzen werden fortgesetzt.

I. V.
A. v. SALLET

E. KUPFERSTICHKABINET.

Im IV. Quartal 1883—84 wurden folgende bedeutendere Erwerbungen gemacht:

A. KUPFERSTICHE.

ITALIENISCHE SCHULE um 1470. Die Verkündigung Mariä. Ein in primitiver Technik ausgeführtes, künstlerisch äusserst vollendetes Blatt, das der Florentiner Schule anzugehören scheint, jedoch daneben Elemente norditalienischer Richtung zeigt. Unbeschrieben. 115/157.

DEUTSCHE SCHULE um 1460. Zwei Frauen halten in den erhobenen Händen eine Haube, während eine Gruppe anderer Frauen einen scherzhaften Faustkampf auszuführen scheint; dabei zwei Männer in Narrentracht. Sittenbildliche Darstellung (eines Hochzeitsgebrauchs). Trotz der primitiven und einfachen Ausführung von bedeutender Kraft der Charakteristik und grosser Lebendigkeit. Unbeschrieben. 180/248.

DEUTSCHE SCHULE IN DER ART DES MEISTERS von 1464. Die Gefangennahme Christi. Unbeschrieben. 192/133.

B. WERKE MIT ILLUSTRATIONEN.

LEO, Ambr. De Nola patria opusculum. Venedig 1513. Fol. Mit Kupferstichen von Girol. Mocetto (Passavant 16—19).

SALLUSTIUS. Zwo schön Historien etc. Deutsch von Dietrich von Pleningen. Landshut 1515. 4°.

C. ZEICHNUNGEN.

REMBRANDT VAN RIJN. Ein heftig schreiender Junge wird von einer Frau aus dem Hause herausgetragen, eine ältere Frau schreitet, dem Kinde drohend, daneben. In der Thüre des Hauses erscheinen die Gestalten einiger Kinder. Von ausserordentlicher Lebendigkeit und köstlichem Humor. Sorgfältig vollendete Federzeichnung. 206/143. Aus den Sammlungen Six van Hillegom und de Vos.

DERSELBE. Studienblatt mit einer Menge Einzelfiguren, darunter die Gestalt eines Hohenpriesters, wie er dem Judas die Silberlinge aufzählt. Vortreffliche Federzeichnung. 168/196. Aus den Sammlungen Th. Lawrence, W. Esdaile und de Vos.

WIJNANTS, Jan. Eine Haidelandschaft. Getuschte Zeichnung. 90/143. Aus den Sammlungen Goll van Franckenstein, von Cranenburgh und de Vos.

DERSELBE. Eine hügelige Landschaft. Getuschte Zeichnung 190/272. Aus der Sammlung de Vos.

TEMPEL, Abraham van den. Bildnis eines jungen Mannes. Gehöhte Kreidezeichnung auf bräunlich getöntem Papier. 309/267. Bezeichnet. Aus der Sammlung de Vos.

DERSELBE. Bildnis eines jungen Mädchens. In gleicher Technik wie das vorige Blatt. 301/258. Bezeichnet. Aus der Sammlung de Vos.

VELDE, Adriaan van de. Waldlandschaft mit später hinzugefügter Staffage von Langendijk. Skizze nach der Natur in Wasserfarben. 220/481. Bezeichnet. Aus den Sammlungen Ploos van Amstel; H. de Kat und de Vos.

GELLÉE, Claude, genannt Claude Lorrain. Landschaft. Gehöhte und getuschte Federzeichnung mit Zusatz von Rotstift. 193/260. Aus den Sammlungen Froward, W. Esdaile, Verstolk de Soelen, Leembruggen und de Vos.

D. REPRODUKTIONEN.

Die Kaiserliche Gemäldegalerie der Ermitage in St. Petersburg. Photographien von Ad. Braun. Text von W. Bode.

Mit Beginn des Quartals ward die Ausstellung einer ausgewählten Sammlung von Ornamentzeichnungen verschiedener Schulen der letztvergangenen drei Jahrhunderte in den Räumen des Kupferstichkabinets veranstaltet, zu welcher das Material teils den Beständen des Kabinets, teils der von der Königlichen Regierung angekauften ehemaligen Sammlung Destailleur entnommen wurde.

LIPPMANN

F. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG.

I. ETHNOLOGISCHE SAMMLUNG.

Im laufenden Quartal ist die im Kunstgewerbemuseum zur Ausstellung gelangte Sammlung Herrn Dr. Riebeck's ihrem ethnologischen Teil nach, wie durch die Hoch-

sinnigkeit des Eigentümers zur Verfügung gestellt, von der Abteilung übernommen und in einer der von dem Kunstgewerbemuseum temporär überlassenen Räumlichkeiten untergebracht worden.

Die seit dem Eintreffen der ersten Sendungen in jeder der folgenden mit neuen Seltenheiten überraschende Sammlung des Reisenden Jacobsen hat in den letzten Monaten die Resultate der nördlichen Tour hinzugefügt, aus ethnologisch soweit fast unbekannten Gegenden und auf zum Teil von dem Reisenden selbst zuerst gebrochenen Wegen (auch für geographische Kenntnis). Von den für das Verständnis mexikanischer Vorgeschichte wichtigen Ueberbleibseln der Zuñi und Pueblos ist Herrn Ch. Gibson in St. Louis eine interessante Sammlung von Thongefässen zu verdanken durch freundliche Vermittelung des deutschen Konsuls, Herrn Dr. Gerlich. Die bisher nur unter der allgemeinen Decke sogenannt mexikanischer, im aztekisch-toltekischen Kreise Anahuac's bekannte Keramik dieser alten Kultur hat für Vergleichung wichtig aufklärende Originalitäten geliefert, in einigen Thongefässen der alten Tarasker Mechoacan's, durch die Herren Gebr. Oetling in Hamburg übersandt, und andere spezifische Besonderheiten aus der soweit fast unvertretenen Provinz Guerrero sind durch den dort ansässigen Deutschen, Herrn Castan, geliefert.

Aus SÜD-AMERIKA ist es nach mehrjährigen Bemühungen gelungen, zwei langgehegte Desiderate ausfüllen zu können, in Masken der Tekunas und einem Wurfbrett der Cocamas, beides durch den für die Zwecke des Museums, unter Vermittelung Herrn Dr. Staudinger's, dort thätigen Reisenden Dr. Hähnel.

Aus AFRIKA hat Dr. Passavant Geschenke von seiner ersten Reise am Kamerun gesandt, wo er sich, unabgeschreckt durch das traurige Missgeschick, das ihn damals betroffen, bereits wieder ausgerüstet befindet, das afrikanische Problem aufs neue in Angriff zu nehmen.

Aus ASIEN hat der deutsche Konsul, Herr Dr. Bieber, das Museum bereichert durch eigene Sammlungen sowohl, sowie die durch Güte Herrn Schück's auf den Sulu zugefügten, und ebenso andere aus Halmahera durch Herrn Dr. Platen. Herrn Karl Ewald Müller in Shangai verdankt das Museum Modelle aus China, Herrn Konsul Mooyer Decken aus Birma (durch Vermittelung des Kunstgewerbemuseums), Herrn Prof. A. Weber die galvanoplastische Reproduktion einer tibetischen Zaubertafel mit wissenschaftlicher Bearbeitung derselben, und von Herrn Maler Weber war Gelegenheit geboten, aus den Sammlungen seines Bruders, Kapt. Weber in Junkceylon, siamesische Marionettenfiguren für dramatische Darstellungen anzukaufen.

Aus POLYNESIEN konnte von Herrn Generalkonsul Kap. Zembsch, auf freundliches Entgegenkommen desselben, unter günstigen Bedingungen die umfangreiche Sammlung übernommen werden, welche sich in den fünf Jahren seiner Thätigkeit als Generalkonsul in Samoa zusammengefunden hatte, aus verschiedenen Inselgruppen Oceanien's, und der alten Gönnerschaft des Herrn Hernsheim sind auch neuerdings wieder zwei wertvolle Stücke zu danken, um welche sich auf dahin ausgesprochene Bitte Herr Konsul E. Hernsheim in Jaluit und Matupi bemüht hat, eine Segelkarte von den Marshall und Duk-Duk-Kostüme aus Neu-Britannien.

Für EUROPA hat Herr Eisenbahn-Betriebsdirektor Essen in Hedemora ein freundliches Geschenk überreicht, eine Dalekarlische Frauenjacke, Herr Hamann ein eisernes Bolzenschloss, Herr Künne Gegenstände aus Tula, Herr Forstreferendar Krause ein interessantes Stück, den beim Brauchebaum für sympathetische Kuren fortbestehenden Volksaberglauben illustrierend.

II. NORDISCHE ALTERTÜMER.

POMMERN. Spinnwirtel, Urnenfragmente, Knochenreste und Sämereien aus alten Grab- und Wohnstätten bei Pribbernow, Kreis Cammin, Geschenk des Herrn Beck daselbst; Feuersteinmeissel und Axt von Schmidtseiche bei Jatznick, Geschenk des Königlichen Försters Herrn Lengerich daselbst.

RHEINPROVINZ. Abguss eines bei Coblenz im Rhein gefundenen, im Besitz Ihrer Majestät der Kaiserin befindlichen goldenen Armringes. Geschenk des Herrn Geheimen Medizinal-Raths, Professor Dr. Schaaffhausen in Bonn.

BAYERN. Fund aus einem fränkischen Grabe aus der Gegend von Dürkheim, Rheinpfalz, Altertümer aus Grabhügeln und Höhlen Ober-Frankens. (Ankäufe.)

FRANKREICH. Funde aus Höhlen bei Mentone, Geschenk des Herrn Direktor R. Dohme in Berlin.

A. BASTIAN

G. AEGYPTISCHE ABTEILUNG.

Von der Direktion der Skulpturengalerie wurde der ägyptischen Abtheilung eine aus der Sammlung Sabouroff stammende kleine Granittafel überwiesen, auf welcher ein schöner männlicher Kopf mit eng anliegender Kappe als relief en creux dargestellt ist. Es scheint ein Studienkopf etwa aus dem Zeitalter Psammetichs zu sein, der als Gegenstück zu einem ähnlichen für die Sammlung vor einigen Jahren in Zaqâzîq (Bubastis) in Unter-Aegypten erworbenen Reliefkopfe bemerkenswert ist. Der Kopf aus der Sammlung Sabouroff ist angeblich auf den griechischen Inseln gefunden worden.

LEPSIUS.

II. KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE.

Aus dem Halbjahr vom Oktober 1883 bis April 1884 sind folgende Zugänge zu verzeichnen:

BILDHAUERWERKE.

M. KRUSE (Berlin): Siegesbote von Marathon, lebensgr. Bronze (zur Aufstellung in der Umgebung der Galerie bestimmt).

ARTHUR VOLKMANN (aus Leipzig, z. Z. in Rom): Weibliche Büste, Marmor mit leichter Färbung.

(Letztere aus dem Kiss'schen Stiftungsfonds erworben.)

Aufwand zusammen 10 500 Mark.

HANDZEICHNUNGEN, AQUARELLEN etc.

EDGAR MEYER (München): Bayerische Landschaft, Aquarell und Deckfarbe.

W. VON KAULBACH (†): 1. „Das Narrenhaus", 2. Porträtgruppe, 3. drei Kompositionen zu Schiller's Novelle: „Der Verbrecher aus verlorener Ehre" — sämtlich Bleistiftzeichnungen.

FRITZ AUGUST KAULBACH (München): Weiblicher Studienkopf, Pastell.

EDUARD HILDEBRAND (†): Zwei Porträts in Bleistift.

JOH. WILH. SCHIRMER (†): Zwei Oelstudien zu dem Cyklus der biblischen Landschaften; eine Kohlenzeichnung.

A. MENZEL (Berlin): Illustration zu Don Quixote, Rauchbild.

CHR. WILBERG (†): 25 Landschafts- und Architekturstudien in Oel, Aquarell u. Bleistift.

EUGEN NEUREUTHER (†): 10 Blatt Bleistiftzeichnungen.

AD. EYBEL (Berlin †): Drei Oelskizzen.

CASPAR SCHEUREN (Düsseldorf): 1 Aquarell.

GUIDO HAMMER (Dresden): 1 Aquarell.

KARL KRÜGER (Berlin †): Federzeichnung.

THEODOR HOSEMANN (†): 1 Aquarell.

ALBR. ADAM (†): 1 Aquarell.

JOH. CHRIST. ERHARD (†): Sammlung von landschaftlichen Bleistiftzeichnungen aus verschiedenen Lebenszeiten des Künstlers.

FRANZ LENBACH: Pastellstudie zu dem der National-Galerie angehörigen Bildnisse des Reichskanzlers Fürst von Bismarck.

ENGELHARD (Berlin †): 50 Blatt Federzeichnungen aus der Mark.

PHILIPP VEIT (†): Eine grössere Sammlung farbiger Entwürfe und Zeichnungen aus dem Nachlass des Künstlers.

MAX KLINGER (Berlin): Album, enthaltend 27 Blatt Originalradierungen.

Gesammtaufwand: 20 533 Mark.

CORNELIUS-SÄLE. Die Erneuerung der Dekoration in den Cornelius-Sälen der National-Galerie wurde unter technischer Leitung des Malers G. Koch, Lehrers am Kunstgewerbe-Museum hierselbst, durchgeführt, und gleichzeitig verschiedene Veränderungen in der Anordnung und Umrahmung der Kartons vorgenommen. In den neu hergerichteten Räumen beging am 12. Dezember v. J. die Königl. Akademie der Künste die Feier des hundertsten Geburtstages Peters von Cornelius (geb. 23. September 1783), bei welcher der Direktor der National-Galerie, Dr. Jordan, die Gedächtnisrede hielt; den musikalischen Teil der Feier, welchen die Königl. Hochschule für Musik übernommen hatte, dirigierte Prof. Rudorff.

AUSSTELLUNGEN.

In den Zimmern des dritten Geschosses, welche die Handzeichnungen enthalten, finden abwechselnd jeden Monat systematische Ausstellungen aus den Beständen der Sammlung statt. Eine grössere Ausstellung solcher Art unter Hinzuziehung auch fremden Besitzes wurde aus Anlass des fünfzigjährigen Künstlerjubiläums Prof. Adolf Menzel's im März und April d. J. veranstaltet.

RACZYNSKI-GALERIE. Mit Allerhöchster Genehmigung Sr. Majestät des Kaisers und Königs ist auf Grund eines mit den Inhabern des gräflich Athanasius von Raczynski'schen Familienfideikommisses abgeschlossenen Vertrages die Raczynski'sche Gemälde-Sammlung in die Verwahrung und Verwaltung des Staates übergegangen und hat bis auf Weiteres in einem Teile des dritten Geschosses der National-Galerie ihre Aufstellung gefunden, woselbst sie dem Publikum in derselben Weise wie die National-Galerie zugänglich ist. Ein neuer Katalog der Sammlung befindet sich im Druck.

JORDAN.

III. SAMMLUNG DES KUNSTGEWERBE-MUSEUMS.

In der Zeit vom 1. Oktober 1883 bis 31. März 1884 wurden für die Sammlung u. A. erworben:

MÖBEL UND SCHNITZEREIEN.

ALTARSCHREIN mit zwei Flügeln mit grosser Mittelgruppe und 12 kleinen Figuren. Vergoldet und bemalt. Aus einer Märkischen Dorfkirche. Ende XV. Jahrh.

TRUHE, spätgothisch mit flachgeschnitztem und bemaltem Ornament. Salzburg um 1500.

KLAPPTISCH, völlig bemalt. Holland XVII. Jahrhundert.

BODEN EINES FASSES, flach geschnitzt. Frankfurt a. M. 1757. (Geschenk des Grafen Seyssel d'Aix.)

KÖRPER EINES HUMPENS AUS ELFENBEIN in starkem Relief geschnitzt mit Bachantenzug. Grosses Prachtstück. Holland XVII. Jahrhundert. (Vermächtnis des Herrn Kapp in Zürich.)

SCHACHSPIEL mit 32 Figuren, in Elfenbein geschnitzt um 1700. (Vermächtnis wie oben.)

FÄCHER aus Fischbein. (Geschenk der Familie Volkmar in Berlin.)

METALL.

KELCH. Silber vergoldet. Spanien XVI. Jahrhundert.

MESSKÄNNCHEN mit Teller. Silber getrieben. Deutschland, Anfang des XVIII. Jahrh.

PETSCHAFT, Gold, hoher Griff mit reichem Ornamenten- und Figurenschmuck. Um 1840. (Geschenk der Frau Wahlländer.)

DOSE. Gold mit Deckelbild in Emailmalerei. Russland um 1840. (Geschenk wie oben).

ALT-NORWEGISCHER SILBERSCHMUCK, grössere Sammlung durch gütige Vermittelung des Museums in Christiania.

AQUAMANILE, Bronze. Stehender Löwe. Deutschland XIV. Jahrh.

TISCHPLATTE. Eisen, farbig emaillirt nach Vorbild des Limosiner Emails. Neusalz 1884. Geschenk des Herrn W. v. Krause.)

GALVANISCHE NACHBILDUNGEN:

SILBERKANNE der Grafen von Ziegenhain im Königl. Museum zu Kassel. Anfang des XV. Jahrhunderts.

KLEINOD DER SCHÜTZENGILDE zu Warburg. Silberarbeit des Anton Eisenhoit 1592.

DECKELPOKAL. Silber, vergoldet, im Besitz der Stadt Mölln i. L. 1581.

AQUAMANILE. Bronze. Stehender Löwe. Deutschland XIV.

KUNSTTÖPFEREI.

GEFÄSSE SPANISCHER BAUERNTÖPFEREI, reich modellirt und bunt glasiert (Geschenk Ihrer Kaiserl. und Kgl. Hoheit der Frau Kronprinzessin).

FUSSBODEN AUS MAJOLIKA-FLIESEN. Grösseres Tableau, reich gemalt mit Wappen und Ornamenten. Siena um 1500.

GRUPPE AUS BISCUITPORZELLAN. Apollo und Minerva. Berlin. Ende XVIII. Jahrh. (Geschenk der Frau Lydia Wimmel).

CHINESISCHES PORZELLAN. 5 Tassen und andere Geräte (Geschenk der Frau von Krause durch Se. Excellenz den Herrn Staatsminister von Gossler).

STEINZEUG-SCHERBEN aus den Töpfereien des XV. Jahrhundert zu Altenrath bei Siegburg (Geschenk des Dr. W. Schumacher).

THEEGESCHIRR AUS SCHWARZEM STEINGUT. Deutschland XVIII. Jahrhundert. (Geschenk der Frau Schepeler-Lette).

STOFFE UND STICKEREIEN.

LEINENDAMASTE des XVI-XVIII. Jahrhunderts. Grössere Sammlung.

GALA-ANZUG. Rock, Weste, Hose, Tuch reich gestickt um 1770 (Geschenk des Freiherrn von Gleichen-Russwurm in Weimar).

VERSCHIEDENES.

FEDERKRAGEN. Amerikanische Arbeit (Geschenk des Herrn Pinkert).

BUCH. Lateinische Bibel mit Kupfern von Th. de Bry. Mainz. Albin. 1609. In reichem Einband (Geschenk des Dr. jur. Bernstein).

DIE MODELLE des Silbergeschirres, welches die 96 preussischen Städte für die Vermählung I. I. K. K. H. H. des Prinzen und der Prinzess Wilhelm haben anfertigen lassen, sind sämtlich dem Museum übergeben worden; die plastischen Originalarbeiten von besonderem Wert sind behufs würdiger Aufstellung neu in Stand gesetzt und, entsprechend den ausgeführten Arbeiten, versilbert und vergoldet.

Ferner erhielt das Museum als Vermächtnis des Lieutenants Max Schütze 25 verschiedene von demselben auf seinen Reisen im Orient gesammelte Gegenstände.

Das Museum veranstaltete die

VII. SONDERAUSSTELLUNG.

Asiatische Sammlung des Dr. Emil Riebeck aus Halle a. S.

Ethnologische u. kunstgewerbliche Gegenstände aus Syrien, Persien, Indien, Siam, China, Japan von Dr. Riebeck auf einer Reise während der Jahre 1882—1884 gesammelt. Nach Schluss der Aussellung gingen die sämmtlichen ethnologisch wichtigen Gegenstände als Geschenk in den Besitz des Königl. Ethnologischen Museums, in gleicher Weise der grösste Teil der kunstgewerblichen Stücke, so weit dieselben für die Vervollständigung der hiesigen Sammlung von Bedeutung waren, in den Besitz des Kunstgewerbe-Museums über. Auch an Provinzial-Sammlungen und Fachschulen wurden Gruppen von Gegenständen überwiesen.

LESSING



Fünfter Jahrgang No. 4. 1. Oktober 1884

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREIS VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN IN BERLIN

APRIL BIS JUNI 1884.

Indem wir über die Zeitgrenze dieses Berichtes hinausgreifen, gedenken wir schon hier des schweren Verlustes, welcher die Königlichen Museen durch den am 10. Juli d. J. erfolgten Tod des Direktors der Aegyptischen Abteilung, Geh. Ober-Regierungsrates und Oberbibliothekars Prof. Dr. Richard Lepsius getroffen hat.

Dem nächsten Hefte dieses Jahrbuchs bleibt es vorbehalten, auf die Verdienste des Verewigten um die Königlichen Museen und insbesondere um die Aegyptische Sammlung, welche ihm ihre gesammte Gestaltung und den grössten Teil ihres Inhaltes verdankt, ausführlicher zurückzukommen.

A. GEMÄLDEGALERIE.

Erwerbungen sind in dem Vierteljahre April-Juni nicht gemacht worden.

Der Umbau der Galerie geht seiner Vollendung entgegen, und ist deshalb, da die schon früher hergestellten nach Süden belegenen Säle hinsichtlich der Ausstattung mit den neuen Räumen noch in Einklang zu bringen waren, in dem einen westlichen Saale diese Aenderung schon bewirkt worden, während sie im östlichen soeben vorgenommen wird. Der Letztere ist daher zeitweilig geschlossen. Interimistisch sind die wichtigsten Gemälde desselben, vereinigt mit einer Auswahl aus den niederländischen Schulen, in dem westlichen Saale aufgestellt worden. Doch wird auch der nach Osten gelegene Saal in nächster Zeit wieder eröffnet werden können, und alsdann der ganze östliche Flügel der Galerie seine definitive Anordnung erhalten haben.

In diesem Vierteljahr sind auch die Listen der an Provinzial-Sammlungen abzugebenden Bilder versandt werden.

Ein Verzeichnis dieser Gemälde nebst Angabe der Museen, denen sie überlassen werden, wird für den Druck vorbereitet.

In das Amt des Direktorial-Assistenten der Gemäldegalerie sowie der Abteilung der christlichen Skulpturen ist mit dem 1. Mai Herr Dr. Hugo von Tschudi kommissarisch eingetreten.

JUL. MEYER

B. SAMMLUNGEN DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE.

I. ABTEILUNG DER ANTIKEN SKULPTUREN.

Durch die Erwerbung eines Teiles der Antikensammlungen des Kaiserlich russischen Botschafters Herrn von Saburoff Excellenz für die Königlichen Museen fiel der Abteilung an Originalen die ansehnliche Zahl von 65 Skulpturen zu, fast durchweg griechischen, zumeist attischen Ursprungs. Da die einzelnen

Stücke in der Furtwänglerschen Publikation zum Teil bereits erschienen sind, zum Teil erscheinen werden, kann hier eine Aufzählung unterbleiben. Nur ein Hauptstück welches noch nicht bei Furtwängler zu finden ist, sei erwähnt: die lebensgrosse Bronzestatue eines etwa fünfzehnjährigen Knaben, gefunden im Meere bei Salamis. Der Kopf ist verloren, aber sonst ist die Figur von sehr glücklicher Erhaltung, als eine gute Arbeit des IV. Jahrhunderts v. Chr., dem florentiner Idolino einigermassen verwandt, eine Zierde für die Königlichen Museen. Im Ganzen genommen ist die Erwerbung der Saburoffschen Skulpturen deshalb von besonderem Werte, weil dadurch in unsere Sammlung, in welcher durch die pergamenischen Funde das Spätgriechische sehr überwiegt, eine nicht leicht zusammenzubringende Anzahl von älteren griechischen, vornehmlich attischen Arbeiten gelangt ist.

Sonst kamen an Originalstücken hinzu ein tarentiner Relieffigürchen aus der Castellanischen Sammlung (Auktionskat. S. 134, No. 1102. Vergl. Conze im Sitzungsbericht der K. Ak. d. Wiss. zu Berlin 1884, S. 630 f.); ferner eine Doppelherme des Sokrates und Plato, sowie als Geschenk des Herrn Grafen Tyskiewicz die inschriftlich bezeichnete Platoherme der Castellanischen Sammlung (a. a. O. S. 132 No. 1086.)

Die ansehnlichste Erwerbung an GIPSABGÜSSEN war die der Ludovisischen Galliergruppe; ihr Fehlen bildete immer eine empfindliche Lücke unserer Sammlung. Dass eine Neuformung nach dem Originale vorgenommen werden durfte, verdanken wir der gütigen Erlaubniss des Besitzers und der Vermittelung des Herrn Professors Helbig in Rom. Leider konnten wir nicht zugleich die Form erwerben.

Aus ROM erhielten wir ausserdem als Geschenk Sr. Kaiserlichen und Königlichen Hoheit des Kronprinzen den Abguss eines der neugefundenen Vestalinnenköpfe vom Forum; ferner die Abgüsse der zwei altgriechischen Reliefs vom Esquilin (Bull. munic. IX Taf. 14 und XI Taf. 13), einen Kentaurenkopf des kapitolinischen Museums, welcher in den Monumenti und Annali des Instituts 1885 als Cheiron publiciert werden wird, und einen Sarkophagdeckel von der Via Appia (Matz-Duhn No. 2887).

Aus MÜNCHEN erwarben wir einen Porträtkopf der Glyptothek (Kat. No. 216), aus WIEN das Bronzeköpfchen der sogen. Jo (Sacken und Kenner Kat. S. 307, No. 1239), aus KONSTANTINOPEL den Kopf einer Epheben Statue von Bronze im dortigen Kaiserl. Museum (Gazette archéol. 1883, Taf. 1), aus FRANKFURT A.M. durch Schenkung des Herrn Mommsen ein Fragment eines römischen Militärdiploms (Korrespondenzbl. d. Westd. Zeitschr. III S. 60), aus ABERDEEN durch Tausch von der dortigen Universität zwei Köpfe, von denen einer olympischen Fundorts, indess nicht mit den deutschen Fundstücken in Verbindung zu bringen ist. Endlich gestattete Herr Jordan in DORTMUND die Formung seiner spartanischen Bronze (Mitth. athen. Inst. II, S. 361, No. 139) und Ueberweisung eines Abgusses an die Abteilung, welcher auch ein Abguss einer Janzéschen Satyrstatuette, jetzt im Cabinet des médailles in PARIS, als Geschenk zufiel.

Von Sr. Excellenz dem Herrn Minister für die geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten wurde ein Oelgemälde von Chr. Wilberg, die Akropolis von Pergamon vom Asklepieion aus gesehen, der Abteilung überwiesen.

Das kleine Verzeichnis der Originalskulpturen wurde druckfertig; für eine grosse illustrierte Ausgabe wurden einige Probezeichnungen gemacht. Die neue Ausgabe des Friederichs'schen Verzeichnisses der Gipsabgüsse wurde durch Herrn Wolters bis zum zehnten Bogen zum Drucke gebracht. Sonst wurde durch die freiwillige Hülfe des Herrn Wernicke das Inventar der Abbildungen neu hergestellt und dieser Apparat selbst vollständig geordnet. Ebenso fand eine Redaktion der Desideratenliste für die Gipssammlungen statt.

Die Ausgrabungen in Pergamon nahmen unter Leitung des Herrn Humann, seit dem 23. Mai d. Js. Abteilungsdirektor an den Königlichen Museen, und des Herrn Bohn ihren Fortgang.

CONZE

II. ABTEILUNG DER MITTELALTERLICHEN UND RENAISSANCE-SKULPTUREN.

Die Sammlung von Originalen wurde im oben angegebenen Zeitraum durch Schenkung um folgende Stücke bereichert:

1. Die Statuette des Dornausziehers in braun bemalter Terracotta. Das Werk ist besonders interessant als Renaissancenachbildung der berühmten Bronzefigur. Das antike Motiv ist in ganz freier und realistischer Weise ausgestaltet. Auf einem Baumstrunk sitzt ein halbwüchsiger Knabe, mit einem zerfetzten durch einen Gürtel aufgerafften Hemde bekleidet. Am linken Bein trägt er einen hoch hinaufreichenden Strumpf, der wie der Schuh stark durchlöchert ist. Schuh und Strumpf des übergeschlagenen rechten Beines liegen am Boden, daneben ein Wanderstab, ein Sack mit Esswaaren und eine Kürbisflasche. Mit Hülfe eines Messers, das er einer an seiner Seite hängenden Lederscheide entnommen, bemüht er sich, den Dorn aus dem aufgestützten Fuss zu entfernen. Höchst lebendig ist der Ausdruck gespannten Aufmerkens und physischen Schmerzes wiedergeben. Auffassung wie Behandlung weisen auf einen Nachfolger Donatello's. Früher in Padua. — Geschenk des Herrn Oscar Hainauer.

2. Bemaltes Stuckrelief der Maria, die das Kind auf den Armen hält. Die durch ihre trefflich erhaltene alte Bemalung und Vergoldung ausgezeichnete Arbeit gehört zu jener Gruppe von Madonnenreliefs, in der bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts ein Motiv der Donatello'schen Werkstatt, leise variiert, fortlebt (s. Jahrb. der Kgl. preuss. Kunstsammlg. V). — Geschenk des Herrn Otto Wesendonck.

3. Bemaltes Stuckrelief von Agostino Duccio. Die Madonna hält das auf einer Steinbrüstung stehende Kind vor sich; zu den Seiten je zwei Engel mit Kranz und Blumenvase, während ein fünfter an der Balustrade heraufzuklettern versucht. Den Hintergrund bildet eine reich verzierte Nische. Diese Stucknachbildung eines sonst unbekannten Reliefs ist um so wertvoller als sie den später stark manierierten Künstler noch ganz unter Donatello's Einfluss zeigt. — Auf der Auktion Castellani erworben und der Sammlung geschenkt durch Herrn Wilhelm Itzinger.

4. Marmorrelief eines auf einem Gesims hingelagerten Engels. Der erhobene linke Arm, der sich offenbar an ein Wappen anlehnte, fehlt. Obgleich in verstümmeltem Zustand, ist die Arbeit doch von kunsthistorischem Interesse, da sie die charakteristischen Eigentümlichkeiten des erst seit Kurzem in weiterem Umfange gewürdigten Bildhauers Giov. Dalmata zeigt (s. Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstsammlg. IV 4). Ueber die ursprüngliche Verwendung giebt das 1476 errichtete Grabmal Roverella in S. Clemente zu Rom Aufschluss, wo zwei ganz gleich gebildete Engel, die ebenfalls Dalmata's Werk sind, das Kardinalswappen zwischen sich halten. — Geschenk des Herrn Wilhelm Gumprecht.

5. Bemalte Holzstatue der Maria mit dem Kinde. Tüchtige Arbeit aus der Werkstatt Pachers und in dessen Heimat Botzen erworben.

I. V.
VON TSCHUDI

C. ANTIQUARIUM.

Die Bereicherung des Antiquariums im zweiten Quartal des Jahres 1884 beruht wesentlich auf der Erwerbung der Vasen aus dem Kabinet Sabouroff und auf den in der Auktion Castellani gemachten Ankäufen.

Die erstere Erwerbung (95 Gefässe umfassend) ist schon in dem letzten Quartalbericht erwähnt worden. Sie enthält Vasen 1. altkorinthischen Stils, 2. schwarzfigurige, darunter zwei mit Scenen aus der Iliupersis, 3. rotfigurige und zwar einige des strengen Stils (namentlich eine Pyxis mit Paris-Urteil); besonders reich ist aber die Blüte dieses Stils vertreten durch die Hochzeitsvase, die mit dem bacchischen Thiasos und eine Reihe häuslicher Darstellungen, die einer Gattung echt attischer Kunstwerke angehören, welche nicht exportiert wurden und daher in italischen Gräbern nicht gefunden worden sind. Sie bilden also eine vorzügliche Ergänzung unseres Vasenvorrats. Die spätere Kunst ist namentlich durch eine Vase mit Herakles und Athene und eine Anzahl von Reliefvasen vertreten. Vorzügliche Exemplare von Statuettenvasen gehören derselben Sammlung an. Die Sabouroff'schen Vasen sind sämmtlich in einem Schranke aufgestellt.

Die CASTELLANI'schen Thongefässe, 15 an der Zahl, zeichnen sich, wie die Sabouroff'schen, durch vorzügliche Erhaltung aus und

bezeugen eine Reihe von Lokalfabriken, welche in unseren Museen noch nicht vertreten waren. Ausgezeichnet sind die schwarzfigurige Amphora mit zwei bacchischen Masken und die rotfigurige Hydria mit der auf dem Bock reitenden Aphrodite mit Eros und Hermes sowie der Krater mit Herakles am Brunnen.

Einzeln erworben ist ein altertümlicher Krug aus der Basilicata mit zwei stehenden Henkelfiguren, einer männlichen und einer weiblichen.

Endlich die Scherben von zwei durch Technik und Malerei ausgezeichneten Gefässen, von denen das eine den fragmentierten Namen des Künstlers Epilykos trägt.

An TERRACOTTEN hat in der Castellani'schen Auktion eine besonders reichhaltige Erwerbung gemacht werden können, dem bei Weitem grössten Teile nach den tarentinischen Ausgrabungen entstammend. Es ist eine Anzahl von vollständig erhaltenen Weihereliefs des bekannten Typus, eine ansehnliche Reihe männlicher und weiblicher Köpfe, welche durch die Eigentümlichkeit des Stils ein grosses Interesse haben, und eine Serie von Stirnziegeln mit Köpfen und Ornamenten, namentlich Lotosblumen.

Aus der Sammlung Castellani stammt auch eine Bronze, die Statuette eines Kriegers, der sich an seiner Linken den Schild befestigt, eine vorzügliche Arbeit des strengeren Stils.

Eine eherne Hydria aus Eretria ist mit der Sabouroff'schen Sammlung erworben; sie ist mit einem Silenskopf geziert.

Durch Vermittelung von Herrn Mommsen erhielten wir von Herrn Pressel in Wien ein sehr wertvolles Geschenk, nämlich eine Mosaiktafel mit der Büste der Bretannia mit griechischer Beischrift, welche die 1874 erworbene Reihe von römischen Provinzbildern, die aus Zeugma am Euphrat stammen, in erwünschtester Weise ergänzt.

Endlich ist dem Antiquarium von der General-Direktion ein Geschenk des Herrn Suermondt in Aachen überwiesen, ein kleines Kunstwerk von hohem Interesse, die 1851 zwischen römischen Bautrümmern gefundene Elfenbeingruppe, die einen verwundeten Jüngling darstellt, welcher von einem bärtigen Mann auf den Schultern getragen wird. Das seltene Werk ist dankbar entgegengenommen, wenn damit auch über die Ursprungszeit desselben kein Urteil abgegeben werden soll.

CURTIUS

D. MÜNZKABINET.

Das Königliche Münzkabinet erwarb vom vom 1. April bis 1. Juli 220 Stück, darunter 13 Goldmünzen, ausserdem noch 199 römische Kaisermünzen in Kupfer, den Rest der bereits im vorigen Jahre angekauften Sammlung des Kapitains Sandes. Unter den *griechischen* Münzen befindet sich eine grosse Anzahl der allerseltensten und kostbarsten Stücke, welche jemals in den Handel gekommen sind. Zunächst die schon im vorigen Etatsjahr für das Königliche Münzkabinet ausgewählten prächtigen Silberstücke der Arkader (um 368 vor Chr.), von Elis, Syracus, von Ptolemaeus Soter als Statthalter Alexanders IV. (Alexanders des Grossen Sohn) mit der Umschrift „*ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΟΝ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ*, das zweite bekannte Exemplar, und die Goldmünze des Sassaniden Ardeschir I. Bis jetzt kannte man nur das von unserem Exemplar verschiedene Unicum des British Museum.

Unter den ganz neuerdings gemachten Ankäufen ragt durch höchste Seltenheit und Schönheit das uralte Tetradrachmon von Delphi (bisher nur einmal vorhanden, aus einer griechischen Privatsammlung in die Pariser übergegangen) und die durch hohe künstlerische Vollendung ausgezeichnete altertümliche Tetradrachme von Eretria hervor. Ferner Münzen der unserer Sammlung noch gänzlich fehlenden Städte Daorsi, Clannudda, der Lalasser und Kennaten, der Himjariten sowie die nur aus der zerstreuten Wiczay'schen Sammlung bekannte Kupfermünze des Königs Deiotarus, Cicero's Freund.

Das MITTELALTER ist durch schöne westgotische Münzen vertreten, darunter die uns bisher noch fehlenden Könige Witiza, Swinthila, Egica, und den Dynasten Reinald von Brederode (um 1387), von welchem bisher noch gar keine Münzen bekannt waren. Unter den *neueren* Münzen ist bemerkenswert eine noch nirgends bekannt gemachte vortreffliche Bildnissmedaille des Mainzer Domherrn Achatius von Brandenburg, Joachims I. Sohn (1537) und der nur in 3 Exemplaren erhaltene merkwürdige Groschen Joachims II. von Brandenburg auf die Mitbelehnung mit Preussen, ein zwar unscheinbares, aber durch höchste Seltenheit und grosses historisches Interesse hervorragendes Denkmal der brandenburgisch-preussischen Numismatik.

Eine Auswahl der schönsten und wertvollsten neuen Erwerbungen ist öffentlich ausgestellt.

v. SALLET

E. KUPFERSTICHKABINET.

In den Monaten April bis Juni 1884 wurden u. A. folgende Erwerbungen gemacht:

A. KUPFERSTICHE.

ITALIENISCHE SCHULE XV. Jahrh. Die Kreuzigung Christi, altcoloriert. 173/119.

SIBMACHER, JOHANN, die Verläumdung des Apelles. Radierung, Unbeschrieb. 260/478.

NÜTZEL, Hieronymus. 1590. Bildnis des Kurfürsten Johann Georg von Brandenburg. In ganzer Figur. 370/270.

DERSELBE. 1587. Bildnis desselben. Brustbild. Andresen 5.

CALLOT, Jacques. Die grossen Kriegsübel. M. 564 bis 581. Erste Zustände.

DEUTSCHE SCHULE XVII. Jahrh. Anfang. Bildnis des Markgrafen Albrecht Friedrich von Brandenburg. 267/198.

MEISTER mit dem Zeichen T P 1532 (italienische Schule) Venus auf dem Ruhebett schlummernd, rechts vorn Amor; von links her naht ein Genius mit einer Fackel. Unbeschrieben. 95/128.

LAUTENSACK, HANS SEBALD, Landschaft mit der Verkündigung Mariae B. 54.

MEISTER mit dem Zeichen S. Johannes der Evangelist in einer Nische stehend. Darüber in einem Rund sein Martyrium. Unbeschrieben. 104/78.

DEUTSCHE SCHULE XVI. Jahrh. Nackte Frau unter einem Baum sitzend, im linken Arm ein wegstrebendes Kind. Rund. Unbeschrieben. — Durchmesser 31 mm.

DESGL. Mutius Scaevola. P. 200.

DESGL. Magdalena mit dem Salbgefäss. — Rund. Unbeschrieben. Durchmesser 42 mm.

DESGL. Ein Krieger mit gezücktem Schwert, einen Löwen mit dem Fuss niederhaltend. Rund. Unbeschrieb. Durchmesser 25 mm.

BRUN, Frans. Der Rankenfries mit der Eule. B. IX pag. 472 No. 111.

MECKENEN, Israel von. Ornament mit dem Namen Israel. B. 206.

RAIMONDI, Marcantonio. Die Taufe Christi. B. 22 I.

BOCHOLT, Franz von. Das Rankenornament mit der Eule. P. 53.

MEISTER mit dem Zeichen D. T. Der heil. Laurentius unter einem reich verzierten Bogen stehend. Unbeschrieben. 85/120.

BAECK, E. Flugblatt mit dem Bildnis Gustav Adolf's und den Abbildungen 103 von ihm eroberter Städte. fol.

B. HOLZSCHNITTE.

ITALIENISCHE SCHULE, Anfang des XVI. Jahrh. Wappen des Papstes Julius II. P. VI. 246 No. 116 altcoloriert.

DEUTSCHE SCHULE XVI. Jahrh. Entwürfe zu dreissig Dambrettsteinen. Unbeschrieben. 307/204.

D. REPRODUKTIONEN.

Photographien nach Gemälden der Galerien zu Augsburg und Schleissheim.

REID, G. W. Works of the Italian Engravers of the fifteenth century. Vol. I. London 1884.

Am 1. April schied der bisherige Direktorialassistent am Kupferstichkabinet Dr. von Seidlitz aus seiner Stellung an den Königl. Museen. Gleichzeitig wurde Dr. Springer zum kommissarischen Direktorialassistenten am Kupferstichkabinet ernannt.

LIPPMANN

F. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG.

Aus AFRIKA verdankt die Sammlung im oben angegebenen Zeitraum einen wertvollen Zuwachs der gütigen Vermittelung des Herrn Dr. Schweinfurth in Kairo, von dem eine Reihe auserlesener Stücke aus dem Sudan zugegangen sind, durch die wohlwollende Zuneigung der dortigen Gouverneure beschafft, Emin Bey und Giegler Pascha. Ausserdem wurden verschiedene Dubletten erworben aus der Ausbeute der, in der Afrika-Forschung

eine bis dahin unbetretene Bahn eröffnenden Reise Dr. Fischers unter den Massai.

Für ASIEN hat sich die nikobarische Sammlung de Roepstorffs durch Nachsendungen vermehrt, welche nach dem so bedauerlicherweise mit seinem Tode für die Wissenschaft eingetretenen Verlust von der Wittwe übermittelt sind.

In AMERIKA hat Kapitain Jacobsens epochemachende Reise ihren Abschluss für das Museum gefunden mit dem Eintreffen der letzten Sammlungen aus dem hohen Norden, gleich reich wie die früheren an einer Fülle seltener Ueberraschungen.

Ebenso ist aus SÜDAMERIKA eine der wichtigsten Erwerbungen gelungen, nachdem die jahrelang geplante Reise sich hat ins Werk setzen lassen, aus welcher Herr Rohde, der durch die Kaiserliche Ministerresidentur in BUENOS-AYRES mit den vom Reichsamt des Innern geneigtest bewilligten Fonds engagierte Reisende, die ersten originellen Proben für den ethnischen Charakter des dort rapide hinschwindenden Völkerlebens beschafft hat, (die ersten und vielleicht die einzigen, welche je von dort gesichert bleiben werden, weil sie sich unverkennbar zugleich als ziemlich die letzterlangbaren beweisen).

Auch die Sammlungen Dr. Hähnels aus dem Amazonen-Gebiete haben einige interessante Vermehrungen erhalten.

Aus AUSTRALIEN verdankt das Museum einem altbewährten Gönner, Herrn Konsul Hernsheim, ein willkommenes Geschenk, das sich früheren zufügt.

NORDISCHE SAMMLUNG

Die Nordische Sammlung ist in diesem Vierteljahre wiederum durch freundliche Gönner ausgiebig bereichert worden.

Vor Allem hat der Königliche Landrat Herr Graf zu Solms in Inowrazlaw der Sammlung eine grössere Kollection von Feuerstein-Pfeilspitzen, sowie Steinbeile aus der Gegend von Inowrazlaw geschenkt; ferner Herr Polizei-Leutnant Zieske zu Berlin eine Reihe Gefässe vom Gesichtsurnentypus, Fragmente von Gesichtsurnen, sowie Bronze- und Eisenbeigaben von Schloss Kischau, Kreis Berent; dann Herr Paul Wendler in Soldin eine Anzahl von Moorfunden aus dem Brandkabelbruch und dem Rehnitzbruch am Lübbesee.

Ihnen schlossen sich als Geber an: Das Königliche Eisenbahn-Betriebsamt Berlin—Lehrte, Geheimer Ober-Bergrat Hauchecorne, sowie die Herren W. von Schulenburg, Dr. Voss, Krause.

Angekauft wurde ein fränkischer Grabfund, sowie eine Sammlung aus Ergebnissen der Grabfunde bei Rössen.

BASTIAN

II. KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE.

In der Zeit vom 1. April bis zum letzten Juli d. J. haben folgende Vermehrungen der Sammlungen stattgefunden:

ÖLGEMÄLDE.

KOLITZ, LUDWIG (Cassel): Bildnis des früheren kommandierenden Generals des XIV. Armeecorps, General der Infanterie Grafen von Werder.

Aufwand 6600 Mark.

HANDZEICHNUNGEN.

PRELLER, FRIEDRICH (†): 10 Landschaftszeichnungen aus Italien; gross fol. Blei.

HECHT, WILHELM: Bildnis Sr. Kaiserlichen und Königlichen Hoheit des Kronprinzen in ganzer Figur. Kohle und Kreide.

Aufwand 11000 Mark.

AUSSTELLUNGEN.

Zum ehrenden Gedächtnis des am 4. April d. J. verstorbenen Malers Professor GUSTAV RICHTER fand im dritten Stock eine Ausstellung seiner Werke (Gemälde, Zeichnungen, Studien, Entwürfe) statt, die am 19. Mai durch einen feierlichen Akt eröffnet wurde. Der musikalische Teil desselben stand unter Leitung des K. Kapellmeisters Prof. Dr. Joachim; die Festrede wurde vom Unterzeichneten gehalten.

Schluss der Ausstellung am 30. Juni.

JORDAN.

III. SAMMLUNG DES KUNSTGEWERBE-MUSEUMS.

In der Zeit vom 1. April bis 30. Juni 1884 wurden für die Sammlung u. A. erworben:

MÖBEL UND SCHNITZEREIEN.

ALTAR, Holz geschnitzt, bemalt und vergoldet, mit zahlreichen Figuren von Engeln und Heiligen in reichem Rococo-Aufbau. Inmitten kleines Oelbild: Anbetung der Könige. Süddeutschland um 1760.

TRUHENBRETT, geschnitzt und eingelegt mit Säulen und Arkaden. Schweiz um 1540.

SCHACHBRETT, Elfenbein mit geometrischen Mustern eingelegt. Italien XIV. Jahrh.

4 KANDELABER, Holz geschnitzt und bemalt. Italien XV. und XVI. Jahrh.

METALL.

UNGARISCHER SCHMUCK. Grössere Sammlung von Gürtelschlössern, Spangen, Knöpfen u. s. w., z. T. Siebenbürgische Arbeit. XVII-XVIII Jahrh.

ZWEI SCHILDER-ARME. Schmiedeeisen mit reichem Rankenwerk. Schweiz um 1750.

KUNSTTÖPFEREI.

PERSISCHE FAYENCEN. 20 verschied. Schüsseln, Kannen, Vasen und Fliesen, erworben auf der Auktion Castellani in Rom.

ITALIENISCHE MAJOLIKEN. 10 Stück aus der Zeit der entwickelten Kunst, vornehmlich Kannen und Apothekergefässe in ornamentaler Ausstattung. Ferner fünf Schüsseln frühester wohl orientalischer Arbeit mit metallischem Glanze, wie solche sich in mittelalterlichen Bauwerken als Wandschmuck eingemauert finden.

CHINESISCHES PORZELLAN. 14 Stück vorzüglicher alter Arbeit (Geschenk des Herrn B. Suermondt in Aachen).

TASSE. Berliner Porzellan um 1750. (Geschenk des Grafen von Wartensleben-Schwiersen).

PORZELLAN verschiedener Herkunft, darunter zwei grosse Meissener Figuren: Mars und Minerva. Ferner Züricher Porzellan des XVIII Jahrh. (z. T. Geschenk des Herrn Angst in Zürich).

DREI KACHELN. Deutschland XVIII Jahrh. (Geschenk der Frau Gräfin Schlippenbach).

STEINZEUGWAAREN, gefertigt in Teuplitz in der Niederlausitz (Geschenk des Grafen Brühl).

STOFFE UND STICKEREIEN.

MITTELALTERLICHE STOFFRESTE wurden aus zwei grösseren Sammlungen erworben und zwar gegen 60 Originale aus dem ersten Jahrtausend, ferner einige Stücke des späteren Mittelalters. Hierzu kommen 20 farbige Darstellungen frühmittelalterlicher Stoffe aus Reliquienschreinen in Belgien. Auf Grund dieser umfassenden Erwerbungen ist die betreffende Abteilung der Stoffsammlung völlig neu geordnet worden.

TEPPICHE wurden bei Gelegenheit der Teppichausstellung mehrfach erworben. Darunter ein Teppich mit Gold und Silber durchwirkt und zu einer Kasel verschnitten, ein anderer aus einer Kirche in Pommern, verschiedene aus dem Kunsthandel. 2 Teppiche erhielt das Museum zum Geschenk von der Firma Herrmann Gerson und 3 Teppiche von der Firma Ascher u. Münchow, beide in Berlin.

ANTEPENDIUM auf Seide gemalt mit Architektur und Figuren. Dresden, Mitte XVIII. Jahrhundert.

Das Museum hat ferner leihweise zur Ausstellung erhalten 31 Stücke aus dem berühmten Schwanenservice, welches für den Grafen Brühl, den Minister des Königs August in Meissen hergestellt wurde. Dasselbe ist Eigentum des Gräflich Brühl'schen Familienfideikommisses auf Schloss Pförten in der Niederlausitz.

Das Museum veranstaltete die

IX. SONDERAUSSTELLUNG.

vom 2. Juni bis 13. Juli 1884.

ORIENTALISCHE KNÜPFTEPPICHE. Diese Ausstellung füllte den ganzen Lichthof und

enthielt zumeist den Bestand des Museums der sonst in den verschiedenen Sälen verteilt ist.

Ausserdem hatten Stücke ihres Besitzes hergeliehen:

Ihre K. K. Hoheiten der Kronprinz und die Frau Kronprinzessin,

Das Königliche Hofmarschallamt,

ferner die Herren Direktor Dr. Bode, Hofantiquar Levy, Dr. Riebeck und Andere.

LESSING.

FRANKFURT A. M.

STAEDEL'SCHES KUNST-INSTITUT.

Vom Juli 1883 bis Ende Juli 1884 fanden folgende Vermehrungen der Sammlungen statt:

I. GEMÄLDE UND KARTONS.

1884 erworben:

WILLEM VAN DE VELDE, Ruhige See, Leinwand. H. 0,33, B. 0,36. Stammt aus den Sammlungen Ch. Pillet und Sedelmeyer in Paris.

JAN VAN HUYSUM, Blumenstrauss in einer Vase, dabei ein Vogelnest. Bez. mit dem Monogramm. Holz. H. 0,60, B. 0,51.

PHILIPP VEIT. Vier Kartons für die Fresken der Decke des ersten Zimmers in der Villa Massimi zu Rom. Dante und Beatrice in den Kreisen der Planeten und Fixsterne. H. 1,90, B. 4.50.

LEOPOLD BODE, Christi Kreuz-Zimmerung. Kolorierter Karton. Bez. Leopold Bode 1859. H. 0,77, B. 1,00. Geschenk des Künstlers.

II. PLASTISCHE GEGENSTÄNDE.

1883 erworben:

GUSTAV KAUPERT, Charon führt die Schatten Verstorbener über den Fluss. Skizze. Aus der Sammlung C. A. Milani. Relief in Gips. Geschenk von F. L. Gans. H. 0,33, B. 0,89.

1884 erworben:

GUSTAV KAUPERT, Ergänzung des weiblichen Kopfes (Venuskopf) aus Pergamon im Museum zu Berlin. Gipsabguss. Geschenk von Dr. jur. Rudolph M. von Schweitzer.

La Candeur, Bronzeguss, Statuette bez. C. A. FRAIKIN 1811 — E. QUESNEL — und

L'Innocence, Bronzeguss, bez. C. CUMBERWORTH — E. QUESNEL. Geschenke des verstorbenen Ober-Postamts-Sekretairs Karl Rüppell.

Ferner folgende Gipsabgüsse:

DER BECKENSCHLAGENDE FAUN —; Galerie der Uffizien in Florenz.

DER STERBENDE FECHTER —; Capitolinisches Museum in Rom.

DER SCHABER (Apoxyomenos) —; Vatikan in Rom.

DER SCHLEIFER —; Galerie der Uffizien in Florenz.

DIE RINGER-GRUPPE —; Galerie der Uffizien in Florenz.

DIE KARYATIDE VOM ERECHTHEION in Athen; Britisches Museum.

Der fliegende Merkur von GIOVANNI DA BOLOGNA; Museo Nazionale in Florenz.

Die Pietà von MICHEL ANGELO BUONAROTI; Peterskirche in Rom.

III. HANDZEICHNUNGEN.

1883 erworben:

J. A. KLEIN, zwei gesattelte Soldatenpferde. Tuschzeichnung.

UNBEKANNTER DEUTSCHER MEISTER des XVII. Jahrhunderts, Fortuna. Aquarell.

JACOB FÜRCHTEGOTT DIELMANN, Thor zu Münzenberg; Aquarell.

DERSELBE, Oberhessische Bauersfrau zur Kirche gehend; Aquarell.

DERSELBE, Württemberger Reiterei auf dem Götheplatz in den Septembertagen 1848; Aquarell.

DERSELBE, Zwei Blatt junge Sachsenhäuser; Aquarelle.

Sämtlich aus der Versteigerung C. A. Milani. —

1884 erworben:

JAN VAN HUYSUM, italienische Landschaft. Gouache. Geschenk von Moriz Gontard.

HEINRICH HÜBSCH, Vier Blatt Entwürfe zu Kirchen. Geschenk des Konservators Otto Cornill.

JOH. CHR. REINHART, Künstlerscherz in einer Osteria zu Rom. Sepia. Geschenk des Konservators Otto Cornill.

IV. KUPFERSTICHE, RADIERUNGEN, LITHOGRAPHIEN, PHOTOGRAPHIEN, etc.

In dem Zeitraum vom Juli 1883 bis Ende Juli 1884 wurde die Sammlung mit 145 Blatt aller Art bereichert, unter welchen die Nachstehenden hervorzuheben sind:

J. C. ERHARD, 10 Blatt Radierungen, Geschenk von Joh. Fr. Hoff. — 7 Blatt Grabstichelblätter von AMSLER, KRÜGER, J. G. MÜLLER u. A. meist Probedrucke. Geschenke von Joh. Fr. Hoff. — VAN DYCK u. PET. DE JODE, Antonius Triest. Wib. 13. 2' Dr. — H. S. BEHAM, Venus und Amor, B. 90. — V. DYCK, Jan Breughel. Wib. 1, 2' Dr. — Jan Snellinx, Wib. 10, 1' Dr. — V. DYCK u. P. CLOUWET, Anna Wake, Wib. 171 vor dessen 1' Dr. — V. DYCK, Ecce Homo, Wib. A. 2' Dr. — H. S. BEHAM, sitzender Adam, B. 1, 1' Dr. — Die nackten Kinder, B. 210. — Nackte Frau vom Rücken, B. 215, 2' Dr. — V. DYCK u. NEEFFS, Frans Snyders, Wib. 11, 3' Dr. — V. DYCK u. BOLSWERT, Albr. Graf Aremberg, Wib. 19, 2' Dr. Margareta von Lothringen, Wib. 23, 2' Dr. — V. DYCK u. PET. DE JODE, A. Colyns de Nole, Wib. 34, 1' Dr. — Joh. Snellinx, Wib. 37, 5' Dr. — V. DYCK u. PONTIUS, F. Thomas von Savoyen, Wib. 63, 1' Dr. — V. DYCK u. VORSTERMANN, Peter de Jode, Wib. 84, 1' Dr. — Jodocus de Momper, Wib. 88, 2' Dr. — V. DYCK u. PONTIUS, Raphael Santi, Wib. 162, 1' Dr. — V. DYCK u. LOMMELIN, Paulus de Vos, Wib. 181, 2' Dr. — V. DYCK u. PONTIUS, Philipp Le Roy, Wib. 185, 4' Dr. — V. DYCK u. CORN. VISSCHER, Helena Leonora de Siveri; gehört nicht zur Iconographie, Wib. O. — MONOGRAMMIST I. B., kämpfende Tritonen B. 45. — Satyr mit Fischen B. 46. — Dolchscheide mit dem Krieger B. 50. — H. ALDEGREVER, die Faulheit, B. 108. — Entwürfe zu Agraffen, B. 258. — Grotteske mit Maskaron, B. 272. — Ornament mit den Satyrfüssen, B. 284. — ALB. ALTDORFER, Christus reinigt den Tempel, B. 6. — Pokal mit Deckel, B. 82. — Kanne mit Deckel, B. 89. — BARTH. BEHAM, Wappen von Melchior Pfinzing, Pass. 79. — H. S. BEHAM, Schmerzensmann, B. 26. — VAN DYCK, Philipp Le Roy, Wib. C., 1' Dr.

V. BÜCHER UND KUPFERWERKE.

Der Zuwachs dieser Abteilung betrug in dem obengenannten Zeitraum 55 Werke und 27 Kataloge.

VI. MEDAILLEN, MÜNZEN, GEMMEN, SIEGEL U. A.

1883 erworben:

Drei Siegelabdrücke in Gips und Lack.

Der Totalbestand der Sammlungen des Institus ist heute:

528 Gemälde und Kartons.
263 Plastische Werke.
6748 Handzeichnungen.
57 617 Kupferstiche und andere Einzelblätter.
4366 Bücher, Kataloge und Kupferwerke.
567 Medaillen, Münzen, etc.
736 Siegel.

1883 ist eine neue Auflage des Verzeichnisses der öffentlich ausgestellten Kunstgegenstände mit unveränderten Nummern erschienen und im Juli 1884 ein Nachtrag, verfasst von Malss.

MALSS



STUDIEN

UND

FORSCHUNGEN



DER ITALIENISCHE HOLZSCHNITT IM XV. JAHRHUNDERT

VON F. LIPPMANN

(FORTSETZUNG)

In der Florentiner Xylographengruppe haben wir eine Schule kennen gelernt, die sich zu bemerkenswerter Eigenart entwickelt, aber fast ausser Zusammenhang mit der Ausübung dieser Kunst im übrigen Italien bleibt, und schon nach kurzer Zeit fast spurlos wieder verschwindet.

Lebenskräftiger erweist sich der Holzschnitt im oberen Italien, wo ihm, vor Allem in Venedig, eine ausserordentlich fruchtbare Pflege zu Teil wird. Hier tritt die Xylographie in wirksame Beziehung zur Malerei und wird zu einem selbständigen, blühenden Kunstzweige. Ein umfangreicher Betrieb macht den Holzschnitt in Venedig und teilweise auch an andern Orten Oberitaliens fast wie in Deutschland zur volkstümlichen Kunst, er wird zur Herstellung einer Menge von Einzelblättern bildlicher Darstellung geistlichen und weltlichen Inhaltes und nicht minder häufig auch zur Ausschmückung der gedruckten Bücher verwendet. Neben der Venetianer Holzschnittschule entstehen andere kleine Lokalschulen.

Unzweifelhaft geht die Entwicklung des oberitalienischen Holzschnittes vielfach unter deutschem Einfluss vor sich. Deutsche gedruckte Bilderwaare kam als Handelsartikel schon früh im XV. Jahrhundert nach Venedig, wie das 1441 von der Signoria erlassene Verbot der Einfuhr deutscher Spielkarten beweist. Deutsche Drucker waren in Oberitalien überall in grosser Zahl thätig, und wir dürfen annehmen, dass mit diesen deutsche Holzschneider dorthin gelangten, wenn wir auch von solchen nur in wenigen Fällen bestimmte Kunde erhalten. Namen wie Johannes de Francfordia, Jacobus von Strassburg, Jacob Walch bezeugen die Herkunft ihrer Träger. Die Holzschnitte und Stiche Dürer's werden bald nach ihrem Erscheinen in Venedig und anderwärts nachgeahmt. Als ein blosser Ableger des deutschen Holzschnittes ist jedoch der norditalienische keineswegs zu betrachten. Die italienischen Zeichner und Holzschneider treten an ihre Aufgabe, sobald sie sich mit den Bedingungen der neuen Technik vertraut gemacht haben, alsbald selbständig heran und verstehen es, den Holzschnitt ihrer Kunstrichtung gemäss zu stylisieren. Auch die deutschen Xylographen in Italien, wie etwa die vorhin genannten, gehen beinahe gänzlich in der Eigenart des Landes auf, in dem sie arbeiten. Nachahmungen der fremden Weise treten uns im italienischen Holzschnitt weit weniger entgegen, als im italienischen Kupferstich.

Charakteristisch für die oberitalienische Xylographie in der Epoche, die uns hier beschäftigt, ist, dass der Holzschnitt nur verwendet wird um eine einfache Umrisszeichnung ohne Licht und Schattenwirkung darzustellen. Diese Art der Behandlung, der Konturschnitt, gelangt besonders in Venedig zur Ausbildung und zum Teil zu hoher Vollendung, bei welcher die Feinheit der Vorzeichnung und die Vollkommenheit der technischen Ausführung auf gleicher Stufe stehen.

Der Typus des Konturschnittes bleibt geltend, bis kurz nach 1500 die koloristischen Tendenzen der späteren Venetianischen Kunst auch für die Xylographie eine neue Richtung anbahnen. Das Bestreben, mit der Holzplatte eine grossräumige, effektvolle Wirkung zu erzielen, führt zur baldigen Beseitigung der älteren scharf pointierenden, nur für kleine Dimensionen und zarte Durchbildung berechneten Weise, welche dem Stile des Mantegna und Bellini entsprach.

Gleich die frühesten datierbaren oberitalienischen Holzschnitte sind in reiner Konturmanier ausgeführt. Es sind dies die Illustrationen, welche sich in dem 1472 in Verona gedruckten Buche des Valturio „De Re Militari" finden. Das Buch ist das erste Druckwerk der Veroneser Presse, und mit Emphase rühmt sich in der Schlussschrift der Drucker „Johannes", der erste Typograph seiner Vaterstadt zu sein.[1])

Wirklich durfte er mit berechtigtem Stolz auf seine Leistung blicken. Sie ist ein Meisterstück der Typographie, mit ihrer, wenn auch nicht ganz korrekten, so doch harmonischen und schön angeordneten Antiqua-Type, einem herrlichen festen Papier; und nicht zum Mindesten gut sind die Holzschnitte, mit denen das Werk versehen ist.

Diese Schnitte stellen zwar meistens nur Kriegsmaschinen in nackter Linearkonstruktion dar, aber diese Konstruktionzeichnungen sind so klar disponiert und haben so freie und sichere Linienzüge, dass sie fast an die ähnlichen Meisterzeichnungen Lionardo's erinnern. Auf nicht geringerer künstlerischer Höhe stehen die wenigen menschlichen Figuren, geharnischte Krieger u. dergl. und die Zugtiere der Kriegswagen, die hie und da vorkommen. Dabei ist die xylographische Ausführung so vollkommen, dass sie der Vortrefflichkeit der Vorzeichnung kaum Eintrag gethan haben wird. Die Schwierigkeiten, mit denen die alte Langholztechnik zumal in den ersten Zeiten bei Wiedergabe einfacher gerader Züge zu kämpfen hatte, scheint für die Künstler, die am „Valturio" arbeiteten, kaum zu existieren. Die Linien stehen überall genau in ihrer perspektivischen Lage, die Ecken treffen rein und scharf aufeinander. Vergegenwärtigt man sich den Stand, welchen die xylographische Technik um jene Zeit, 1472, im Allgemeinen einnahm, so muss man dieses Buch den merkwürdigsten Dingen anreihen, welche das, mit einer so erstaunlichen Fähigkeit zum Neuschaffen ausgestattete fünfzehnte Jahrhundert hervorgebracht hat.

Roberto Valturio war der Kriegsminister des Sigismondo Malatesta von Rimini, und diesem seinem Herren auch das Werk „De Re Militari" gewidmet. Die Drucklegung geschah aber erst acht Jahre nach dem 1464 erfolgten Tode Sigismondo's.

Für den kunstliebenden Hof von Rimini war, wie in früherer Zeit Vittore Pisano, später der Medailleur Matteo de Pastis vielfach thätig, es war daher nahe liegend die Zeichnungen zur Kriegskunst des Valturio dem de Pastis zuzuschreiben,

[1]) Valturio, Roberto: De Re Militaria, a. E.: Johannes ex uerona oriundus: Nicolai cyrugie medici filius. Artis impressorie magister hunc de re militari librum elegantissimum: litteris et figuratis signis sua in patria primus impressit. An. MCCCCLXXII. Fol. (Hain 15847).

zumal sich ihr Ductus sehr wol mit der Art eines Medailleurs vereinigen liess, der gewohnt ist die Dinge in fest umschriebenen Konturen darzustellen. Wir besitzen keine glaubwürdige Nachricht, dass de Pastis wirklich der Verfertiger jener Holzschnitte ist; Maffei behauptet dies in seiner „Verona illustrata", ohne jedoch Quellen dafür beizubringen.

Das Werk des Valturio spielt weiterhin in der Kriegslitteratur der Epoche eine bedeutende Rolle und erscheint in vielen Ausgaben, Umarbeitungen und Uebersetzungen. In Verona selbst wird es 1483 aber mit weit geringern Holzschnitten und



Aus Valturio: „De Re Militari". Verona 1472.

in einer andern Offizin gleichzeitig italienisch und lateinisch neu gedruckt (Hain 15848—49). Die Schnitte sind hier weniger fein, mehr malerisch behandelt und zumeist freie Kopien der alten.

Den Illustrationen im „Valturio" nahe verwandte Holzschnitte treffen wir in einem 1479 in Verona gedruckten „Aesop". Der Text ist hier die in Italien vielverbreitete Versification des Accio Zucco mit dem Beinamen „De Summa Campana".[1] Das typographische Gewand dieses Buches erreicht nicht die Pracht des „Valturio",

[1]) Zucco Accio: Fabulae Aesopi: fol 1 recto: (D) Api chio son Esopo . . .
. . . . . Da Giovanni aluise e da compagni sui
con diligentia bene impresso fui
fol. 2 recto: Accii Zuchi Summa Campanae Veronensis in Aesopi Fabulas Interpretatio . . . etc.

auch die Schnitte stehen denen dort etwas nach. Es sind meist blosse Konturen, derb, mit hie und da hineingesetzten kräftigen schwarzen Massen, aber lebendig und anziehend wie eine Handzeichnung, weder roh noch flüchtig, sondern mit frischem Humor oft absichtlich nur skizzenhaft hingeworfen. Die Formen, Bewegungen und selbst der Gemütsausdruck der Tiere sind mit Sicherheit erfasst und mit wenigen bestimmten Strichen gegeben. Wie vortrefflich müssen die Vorzeichnungen gewesen sein, die noch im Schnitt so viel Verve behalten haben!



Aus dem Veroneser „Aesop" von 1479.
Fabel XVIII: „Vom Hündchen, Herrn und Esel".

Von dem Schulcharakter der Veroneser Kunst lassen sich, auch da wo menschliche Figuren vorkommen, kaum irgend bestimmte Züge erkennen, unzweifelhaft ist aber, wie schon erwähnt, die Verwandtschaft mit den Holzschnitten im „Valturio" vorhanden. Sie zeigt sich besonders in der Art wie im Aesop Pferde und Rinder gezeichnet werden (Fabel XXXII und XL), die völlig denen ähnlich sind, die im „Valturio" den Kriegswagen ziehen. Dass die Illustrationen in beiden Werken von

derselben Hand herrühren, ist sehr wahrscheinlich, zumal beide, wie ich bestimmt glaube, aus derselben Druckoffizin kommen. Die Type des „Aesop" ist identisch mit der des „Valturio", nur erscheint sie im erstern, sieben Jahre jüngern Buch schon stark abgenützt, stumpf und unrein. Dass „Johannes ex Verona", der Typograph des „Valturio", identisch ist mit „Giovanni Alvise", dem Drucker des Aesop, dürfte daher wol anzunehmen sein.

Wenn Matteo de Pastis es war, der die Zeichnungen zum „Valturio" machte.



Aus dem Veroneser „Aesop" von 1479.
Fabel XXXVI: „Von der Dohle die sich mit fremden Federn schmücken wollte".

so hat er wol auch den Aesop illustriert. Vermöge ihrer plastischen Klarheit eines Medailleurs nicht unwürdig ist diese Arbeit. Wir kennen leider bis heute keine authentische Handzeichnung von Matteo, wie es nötig wäre, um einen Massstab zur Beurteilung zu besitzen. Wenn solche existieren, so bergen sie sich unter der Menge der anonymen Werke des Quattrocento — aber wie lange hat es gedauert, bis man die Hand des Vittore Pisano entdeckte, und heute kennen wir von ihm schon mehrere hundert Blätter.

Eine gewisse Familienähnlichkeit mit den Tierzeichnungen des Vittore Pisano tritt im Veroneser Aesop hie und da hervor — wer auch immer der Urheber dieser Illustrationen war, er muss ein Künstler von bedeutendem Rang gewesen sein. Wir geben umstehend die Nachbildungen zweier Holzschnitte daraus.

Mit Ausnahme der Schnitte im „Valturio" und im Aesop von 1476 kennen wir keine Werke der Xylographen des XV. Jahrhunderts, deren Ursprung sich mit Sicherheit auf Verona zurückführen liesse.[1] Erst um den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts tauchen Einzelblätter auf, welche darthun, dass die Holzschneidekunst in dieser Stadt geübt wurde, und unter dem Einfluss der dortigen Malerei eine gewisse Entfaltung gewann.

Die weitere Ausgestaltung des im „Valturio" und „Aesop" zuerst auftretenden Holzschnittstiles erfolgt aber nicht in Verona, sondern in Venedig. So wenig zahlreich die primitiven Veroneser Produktionen auch sind, so haben sie doch neben ihrem eigenen Wert noch dadurch eine besondere Bedeutung, dass sie vielleicht als Vorbilder für die in der Lagunenstadt arbeitenden Xylographen dienten. Der Konturschnitt, die Behandlungsweise, die für die Venetianer Schule so charakteristisch ist und weiterhin dort so meisterhaft geübt wird, ist vielleicht unmittelbar auf Grund der Veroneser Illustrationen der siebziger Jahre in Aufnahme gekommen. Doch hat die Venetianische Xylographie vorerst noch lange Zeit nichts aufzuweisen was sich der geistreichen Faktur der Veroneser Arbeiten an die Seite stellen könnte, und die künstlerische Freiheit und Vollkommenheit der letztern wird in Venedig erst in den neunziger Jahren erreicht.

So wenig wie im übrigen Italien scheint es auch in Venedig vor dem letzten Viertteil des Saeculum professionsmässige Xylographen gegeben zu haben, und wol auch keine Kupferstecher, deren sich die Drucker wie in Florenz (und Mailand) im Notfalle zur Herstellung von Illustrationen bedienen konnten, wenn sie es nicht so machen wollten, wie ihr Ferrareser Genosse, Agostino Carnerio, der die Stellen, an welche in einem von ihm gedrucktem Buche (Hyginus: Astronomicon) Illustrationen hinkommen sollten, einfach weiss lässt zum etwaigen Hineinmalen der Figuren.

„Primus in Adriaca formis impressit aeneis Urbe libros Spira genitus de stirpe Johannes" lautet die stolze Schlussschrift des ersten in Venedig gedruckten Buches des Johann von Speyer, der Briefe des Cicero ad familiares, und in demselben Jahre als dieses erschien, 1469, erlangt „Magister Johannes" vom Senat das Privilegium, dass fünf Jahre lang Niemand ausser ihm dort Bücher drucken oder auswärts gedruckte in Venedig verkaufen dürfe. Johannes geniesst nur kurze Zeit sein wertvolles Vorrecht, er stirbt bald darauf. Nun ziehen ununterbrochen fremde Buchdrucker nach Venedig und bringen ihr Gewerbe zu höchster Entfaltung.

Zunächst Wendelin von Speier, der Bruder des Johannes, dann Christof Valdarfer und der Franzose Nikolaus Jenson.

Karl VII. von Frankreich hatte Jenson 1459 zu Gutenberg nach Mainz gesendet, um die Kunst des Buchdruckens kennen zu lernen, denn der König „curieux de tel

[1]) In dem Buche: Il Libro degli Huomini famosi cõpillato per lo Inclito Poeta Miser Francisco Petrarca. Am Ende: Antiquarius istud aere Felix Impressit: fuit Innocens Ziletus Adiutor sociusque . . . Verona 1476 fol., finden sich beim Anfang eines jeden Kapitels ziemlich einfache Ornamentenfriese, die je ein leeres Feld enthalten, das freigelassen war die Portraite einzumalen. Der Drucker des Buches, der „Antiquarius Felix", ist Felice Feliciano, der vielunternehmende, der dieses Einemal sein Glück mit der Buchdruckerei versucht.

tresor" hatte erfahren, dass „messire Guthemberg, chevalier demeurant a Mayence au païs d'Allemagne homme adestre en tailles et de caracter de poinçons avoit mis en lumiere l'invention dimprimer, par poinçons et caracteres"[1]).

Vom Nachfolger Karl's VII., von Ludwig XI. wie es scheint, vernachlässigt, übersiedelt Jenson nach Venedig, wo er von 1470 an thätig ist, einer der kunstreichsten Typographen, unübertroffen durch die Schönheit seiner römischen Lettern.

Jenson war Münzstempelschneider gewesen, bevor er sich der neuen Kunst der Buchdruckerei zuwandte, und wol mag es sein früheres Handwerk gewesen sein, was ihn zum Typenschneiden so ganz besonders befähigte. Seine Antiqua-Type wetteifert mit den Schriften des Johann und Wendelin von Speyer, und übertrifft sie an ebenmässiger Schönheit, ja bleibt mustergültig und eigentlich unerreicht bis auf den heutigen Tag. Umso merkwürdiger ist es, dass von 1475 an eine Mode in Venedig aufzukommen vermag, welche die seit Einführung der Buchdruckerkunst in Italien übliche Letternform „alla Antica", die der alten römisch-italienischen nachgeahmte Schrift, verwirft und sich plötzlich für eine gothisierende Type, die man „alla Moderna" oder „forma moderna" nannte, mit fast enthusiastischer Vorliebe zuwendet. Diese als neu angesehene Buchstabenform war in der That lediglich eine Umformung der Buchschrift des vierzehnten Jahrhunderts, nur waren die Züge mit feinem Sinn zu wohlthuender Regelmässigkeit gestaltet, rund, dem Auge angenehm, und hatten sich frei gehalten von dem eckigen und spiessigen Wesen der französischen und burgundischen Buchschriften des fünfzehnten Jahrhunderts.

Jenson wird für den Erfinder der Venetianisch-Gothischen Type angesehen, richtig ist indess daran nur soviel, dass er schon in Deutschland wie in Italien im Gebrauche stehende Schriftformen geschmackvoll ummodelte und einrichtete. Die grosse, monumentale runde Schrift, mit welcher der Text in den italienischen Antiphonarien seit dem Beginne des fünfzehnten Jahrhunderts geschrieben wurde, mag ihm ebenfalls teilweise als Vorbild gedient haben.

Ein Zeitgenosse rühmt, dass die Schriften des Nikolaus Jenson deutlicher, klarer und den Augen der alten Leute bequemer seien („apertiores, clarioresque et senilibus oculis commodiores", vergl. Sardini a. a. O.) als die antike Weise. Buchdrucker empfehlen ihre damit gedruckten Bücher ausdrücklich wegen der Annehmlichkeit der Lettern („jucundissimo litterarum charaktere"), und vom Drucker Johann von Seligenstadt, der sich ebenfalls der neuen Mode anschloss, sagt der Autor eines bei ihm gedruckten Buches: „durch diese göttliche Schrift übertraf er leichtlich Alle" („divo imprimendi charactere facile supremit omnes").

Die gothische Type gestattet mehr Text auf denselben Raum zu bringen als die Antiqua, sie war, wie wir heutzutage sagen, „mehr compress". Hiermit motiviert Jenson, dass er die Decretalien Gregor's IX. in dieser Weise gedruckt habe. (Quia fortasse fuere nonnulli qui libenter et volunt et cupiunt in breviore volumine ac charactere parvo hoc opus habere et tenere").

Wenn demnach auch äussere und praktische Gründe für die Aufnahme der gothisierenden Type mitwirkten, so waren sie doch nicht allein massgebend, und es kann dabei sehr wol eine Art Reaction gegen die antikisierenden Tendenzen der Renaissancebewegung mit unterlaufen haben. Derartiges ist gerade für Venedig wenigstens nicht undenkbar. Freilich bliebe zu ermitteln, ob diese Erscheinung auf

---

[1]) Sardini, G.: Storia critica de Nic. Jenson. Lucca 1796.

dem Gebiete des Buchdruckes nur ein vereinzelter Fall oder wirklich das Symptom einer momentan vorhandenen Rückströmung gewesen ist.

Für das Gebiet, dass uns hier beschäftigt, hat die gothisierende Bewegung zunächst die Bedeutung, dass sie dem Holzschnitt fördernd entgegenkam. Die Type „alla moderna" hat schon an sich etwas ornamentalen Charakter, sie vereinigt sich daher mit verzierten Initialen, Zierleisten, Vignetten und Bildern ungleich besser als die strenge, alles Nebenwerk abweisende Antiqua. Auch die Kalligraphen und noch thätigen Bücherschreiber der Epoche werden von einer ähnlichen Empfindung geleitet. Sie wenden die lettera alla moderna zumal in solchen Codices an, welche durch Miniaturmalerei eine besonders glanzvolle Ausstattung erhalten sollen. Hiervon ist das von dem berühmtem Kalligraphen Ludovico Vicentino für Giulio de' Medici, den nachmaligen Pabst Clemens VII. geschriebene, 1520 vollendete prachtvolle Missale, im Berliner Kupferstichkabinet (aus der ehemaligen Sammlung Hamilton) ein bezeichnendes Beispiel.

Im ersten Jahrzehnt nach der 1469 erfolgten Einführung des Buchdruckes in Venedig findet der Holzschnitt dort noch keine bemerkenswerte Verwendung zur Verzierung der Bücher. Es blieb den Miniatoren vorbehalten, die einzelnen Exemplare mit gemalten Initialen, Randleisten und Verzierungen auszuschmücken, je nach dem Geschmack des Käufers und dem Preise des Exemplares. Wenn man die gedruckten Bücher auch nicht so sorgfältig und kostbar schmückte wie die Pergamenthandschriften, so stattete man doch häufig wenigstens das erste Blatt mit einer reichen Bordüre aus, welcher gelegentlich das Wappen des Käufers eingefügt wird. In den Jenson'schen und anderen frühen Druckwerken sind in der Regel die Initialen am Anfange der Kapitel in rot und blau mit der Hand ausgemalt, seltener geschah es, dass der ganze Band mit Miniaturen versehen wurde.

Waren es wol auch kaum die besseren Künstler, welche solche Arbeiten für die Buchdrucker machten, so gab doch dieses Ausmalen den Miniatoren erwünschten Erwerb zu einer Zeit, als die neue Erfindung ihre Existenz täglich mehr untergrub. Vollends drängte die weitere Entfaltung des Holzschnittes die Mitwirkung der Miniatoren zurück, zumal man in Italien die Holzschnitte in den Büchern nicht zu kolorieren pflegte, wie dies in Deutschland im fünfzehnten Jahrhundert und auch noch später üblich war.

Der erste Drucker, welcher den Holzschnitt in Venedig als typographisches Ornament verwendet, ist der Augsburger Erhard Radolt. Mit zwei Gehilfen oder Geschäftsgenossen, Bernhard „Pictor Augustaneus" — wie er sich schreibt — und Peter Loslein von Langenzan (Langenzenn in Baiern) arbeitet Radolt hier von 1476 an, später von 1480 allein bis 1486. In diesem letztern Jahre übersiedelt er wieder nach seiner Vaterstadt Augsburg, wo er bis 1516 thätig bleibt als einer der besten Meister seines Faches.

In seinen Druckwerken repräsentiert Radolt auch in Venedig die gothisch deutsche Richtung, von der vorhin die Rede war.

Das erste datierte Buch, das aus der Presse Radolt's hervorgeht, ist zugleich der erste Venetianische Druck, in dem ein Holzschnitt zur Verzierung verwendet erscheint, abgesehen etwa von der sehr einfachen Druckermarke, deren sich Nikolaus Jenson bedient. Es ist eine 1476 erschienene Ausgabe des in jener Zeit oft gedruckten Kalenders des Johannes (Müller) von Königsberg (Regiomontanus). Die erste Seite zeigt ein überaus zierliches Ornament, Rankenwerk, das aus zwei Vasen heraus-

wächst, in italienischem Sinne gezeichnet und in reinem Umriss vortrefflich geschnitten. Weiterhin im Texte sehr gut ausgeführte mathematische Figuren. Neben den Schnitten im „Valturio" sind dies unzweifelhaft die technisch vollkommensten Holzschnitte aus jener Zeit. Ein tüchtiger Zeichner und ein nicht minder gewandter Xylograph müssen zusammengewirkt haben, um Solches hervorzubringen. Der Holzschneider mochte wol einer jener Deutschen gewesen sein, die Radolt nach Venedig mitgebracht hatte.

Mit sichtlicher Vorliebe wendet die Radolt'sche Offizin den Holzschnitt an, obwohl die Litteraturzweige welche sie vorwiegend kultiviert, — mathematisch astronomische Schriften und die gangbaren Scholastiker — an sich wenig Anlass zu künstlerischem Schmuck bieten. So muss sich die Verzierung auf Randleisten und Initialen beschränken. Hierin ist aber Radolt als der eigentliche Begründer der weiterhin in Venedig so sehr in Aufnahme gekommenen Ausstattungsart der Bücher. Häufig sind es bei ihm weiss auf schwarzem Grund gehaltene Ornamente, die den Letternsatz von einer oder zwei Seiten einfassen. Zuweilen sind diese Zierleisten direkte Nachahmungen mittelalterlicher Miniatorenornamente nicht selten mit Anklängen an orientalische Muster, die sich auch sonst in Venedig häufig finden.

In einer andern Gruppe Radolt'scher Drucke sind die Illustrationen gering und schlecht, vollständig deutsch im Stile und unterscheiden sich in Nichts etwa von den ordinären gleichzeitigen Augsburger Holzschnitten. Dies ist namentlich in den Werken die bei ihm nach 1480 herauskommen der Fall, so in einer Ausgabe des „Fasciculus Temporum" von 1480 (Hain 6928) und einem Hyginus: „Poeticon Astronomicum" von 1482 (Hain 9062).

Das erstere, vor 1500 mehr als zwanzigmal an verschiedenen Orten aufgelegte Buch des Karthäusermönches Walter Rolewink, ist eine Art übersichtlicher Weltchronik, zur Unterstützung des Gedächtnisses der Leser mit kleinen schematischen Abbildungen der merkwürdigsten Begebenheiten und Oerter ausgestattet. Die Holzschnitte sind in allen Ausgaben einander ähnlich, ganz kunstlos und unterscheiden sich auch in der Radolt'schen (Venetianischen) in keiner Weise von den anderwärts gemachten. Nicht besser sind die im erwähnten „Hyginus".

Von 1480 erscheint Radolt allein in den Schlussschriften seiner Bücher. Vielleicht ist die Trennung von seinen frühern Genossen, Bernhard Pictor und Peter Loslein, die Ursache des künstlerischen Rückganges seiner Offizin.

Bei Radolt treffen wir früher als irgendwo sonst in Italien polychromen Druck mit mehreren Holzplatten. In einigen seiner astronomischen Werke sind die Figuren zweifarbig gedruckt und sein Druckerzeichen ist gewöhnlich in rot und schwarz ausgeführt. Dieses Signet stellt Merkur in einem Wappenschild, stehend, mit dem Schlangenstab in der Hand dar. Dass die nackte Figur mit den in einander geschlungenen Schlangen wirklich jenen antiken Gott versinnlichen soll, wird freilich erst klar, wenn man sie mit gleichzeitig in Deutschland üblichen Planetenfiguren, z. B. mit dem Merkur im xylographischen Planetenbuch von 1468 vergleicht.

Der in Venedig thätige Maler, Kupferstecher, Holzschnittzeichner (und vielleicht auch selbst Holzschneider?) Jacob Walch — Jacopo de' Barbari —, mit dem wir uns noch weiterhin zu beschäftigen haben werden, führt ebenfalls den Merkur und den Merkurstab als sein Zeichen. Hat Walch etwa in Beziehung zu Radolt gestanden und nach der Auflösung von dessen Offizin vielleicht die Marke mit dem Merkur

beibehalten? Der Zeitfolge nach wäre dies nicht unmöglich, wenn auch nicht mehr als diese Möglichkeit hier angedeutet werden soll.

Das Drucken mit mehreren Farben üben ausser Radolt in dieser Zeit oder bald nachher noch andere Venetianische Werkstätten, zunächst ein Deutsch-venetianischer Typograph, Johann Hamman, „dictus Hertzog" aus Landau. In einem 1490 aus seiner Presse hervorgegangenen Werk über die Verwandtschaftsgrade[1]) finden wir das zwei Grossfolioseiten einnehmende Schema einer Stammtafel als Baum mit Blättern gezeichnet, welcher nach der bekannten Weise des Baumes Jesse aus einer auf dem Boden liegenden männlichen Figur herauswächst. Die Gestalt und namentlich der Kopf dieser Figur von energischer Zeichnung, das Ganze, trotz des so sehr unkünstlerischen Gegenstandes, nicht ohne Geschmack ausgeführt. Die Figur ist in brauner Farbe, die Blätter grün, die Schrift rot gedruckt.[2])

In diesen und ähnlichen um diese Zeit auftauchenden Versuchen ist das Prinzip des Farbenholzschnittes, des Clairobscure, bereits vollständig enthalten. Wahrscheinlich knüpft die spätere Ausbildung der Farbenholzschnitt-Technik, die in Deutschland und Italien im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts erfolgt, an diese Versuche an, und wäre demnach nur die Vervollkommnung eines in seinen Grundzügen schon lange gekannten Verfahrens.[3])

Eine Tradition vindiciert die Erfindung des Clairobscure dem im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts in Venedig thätigen Holzschneider Ugo da Carpi. Vielleicht ist daran so viel richtig, dass die zur Zeit Ugo's in Venedig noch vorhandene Kenntniss des Druckens mit mehrern Farbenplatten das weitere Vorgehen ihm ermöglichte, nachdem durch die deutschen Farbenholzschnitte des Wuechtlin und Burgkmair die Anregung zur malerischen Behandlung dieser Technik gegeben war.

Aehnlich wie in Nürnberg der Holzschnitt zuerst an der 1493 erscheinenden Chronik des Humanisten Hartmann Schedel seine Eignung und seinen Beruf erweist, den vielseitigsten Zwecken zu dienen, und wie in Nürnberg der Aufschwung der Holzschneidekunst wesentlich von diesem grossartigen Unternehmen der Druckerfirma der Koburger datiert, so ist auch in Venedig eine Weltchronik das erste um-

---

[1]) Montibus, Johannes Crispus de: Repetitio tit. institutionum de heredibus..... etc. Am Ende: Impressum Venetiis impensis atque diligentiori cura Johannis hamman de Landoia Alemani dicti Hertzog. 1490 Fol. (Hain 11607).

[2]) Das der vorstehenden Beschreibung zu Grunde liegende Blatt befindet sich im Berliner Kupferstich-Kabinet. In einem im Handel befindlichen Exemplar des Buches, das ich sah, war der ganze Stammbaum nur schwarz gedruckt.

[3]) Im Fust und Schöffer'schen Psalter von 1457 sind allerdings die grossen Initialen in zwei Farben, rot und blau, höchst kunstvoll gedruckt, aber das Verfahren hat nichts mit der eigentlichen Clairobscure gemein. Die Eigentümlichkeit dieser letztgenannten Weise besteht darin, dass die verschiedenen Holzstöcke mit den verschiedenen Farben nacheinander auf das Papier abgedruckt werden, das Blatt also so vielemal die Presse zu passieren hat, als Farben darauf aufgetragen werden sollen. Bei dem Farbdruck, den Fust und Schöffer anwenden, werden jedoch sämmtliche Farben in Einem Durchgang durch die Presse aufgedruckt. Die verschiedenen Stöcke, welche den verschiedenen Farbpartien entsprechen, werden je separat eingefärbt, und dann so ineinander und in die Druckform eingeschachtelt (Emboitage). Die Ausführungsart im Psalter von 1457 gestattete auch nur das Nebeneinandersetzen der Farben, nicht aber das teilweise Decken und Uebergreifen der Farbenfelder, und hätte an sich nie zum malerischen Clairobscure führen können.

fangreiche Buch, in welchem die xylographische Illustration im Dienste weltlichen Wissens debütiert.

Die lateinische Weltchronik des Bergomenser Augustinermönches Johannes Philippus Foresti, gewöhnlich genannt „Bergomensis", (geb. 1434) erscheint mit Illustrationen versehen zuerst 1486 (Hain 2805), nachdem schon vorher zwei Ausgaben ohne Bilder, eine in Venedig 1483 (Hain 2405) und eine Art Nachdruck 1485 in Brescia (Hain 2806) herausgekommen waren.

Sein verständig kompiliertes Buch benennt der Autor „Supplementum Chronicarum", weil er damit eine Berichtigung und Ergänzung der schon vorhandenen Chroniken geben will. In der That scheint er nicht geringen Fleiss auf seine Arbeit



Aus dem Joh. Crispus de Montibus: „Repetitio" etc. Venedig 1490.

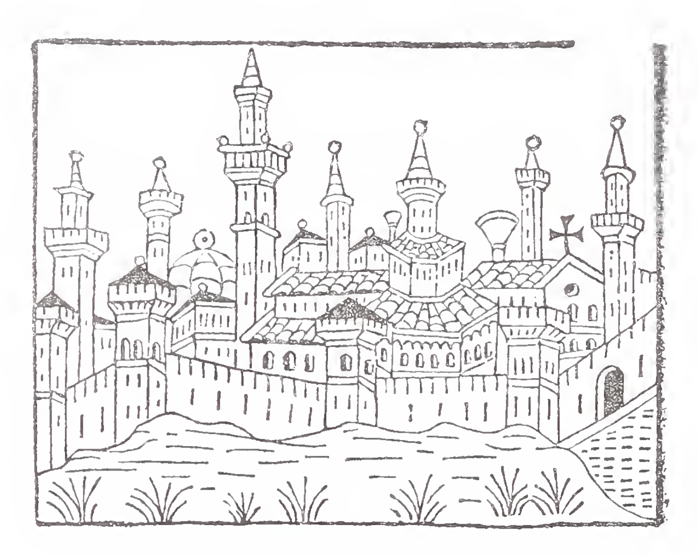
verwendet zu haben, er bessert und verändert daran in den verschiedenen Ausgaben, und diese Sorgfalt überträgt sich auf die Illustrationen. Der Drucker war ein Landsmann des Verfassers, der in Venedig vielthätige Bernardino de Benalis.

Wie in der Schedel'schen Chronik — deren Vorbild übrigens das „Supplementum" wie ich meine war — sind dem Texte Bilder der merkwürdigsten Städte eingefügt, ausserdem am Anfang einige Darstellungen aus dem alten Testament. Diese letztern erscheinen in der Ausgabe von 1486 ziemlich gut gezeichnet aber noch unbehilflich geschnitten, später werden sie durch bessere ersetzt. Die Städteansichten, die zuerst ganz kunstlos sind, werden ebenfalls vielfach später verbessert. Sie gewinnen, wie wir sofort sehen werden, ein ganz besonderes Interesse dadurch, dass sie offenbar Kopien von Stadtprospekten sind, ähnlich dem von Florenz, welchen wir kennen

gelernt haben, und dass sich mit Wahrscheinlicheit ergiebt, dass schon vor 1500 derartige Veduten von verschiedenen italienischen Städten existiert haben müssen.

Zumeist sind allerdings die Städtebilder im Supplementum Chronicarum blosse Phantasieschöpfungen, oder richtiger gesagt, sie dienen lediglich als schematische Zeichen, welche an den Anfängen der Kapitel stehen und da augenfällig andeuten sollen: Hier ist von einer merkwürdigen Stadt die Rede. Es sind ein paar Thürme von einer Mauer umschlossen, oder ein ähnliches Stadtgebilde am Meere, auch wiederholen sich — wie in der Schedel'schen Chronik — dieselben Stöcke bei verschiedenen Städten.

Im Druck des „Supplementum" von 1486 macht hiervon nur „Genua" und „Venedig" eine Ausnahme. Der Genua vorstellende Holzschnitt ist grösser und besser als die übrigen und hat in der Anordnung des Hafens und in dem Aufbau



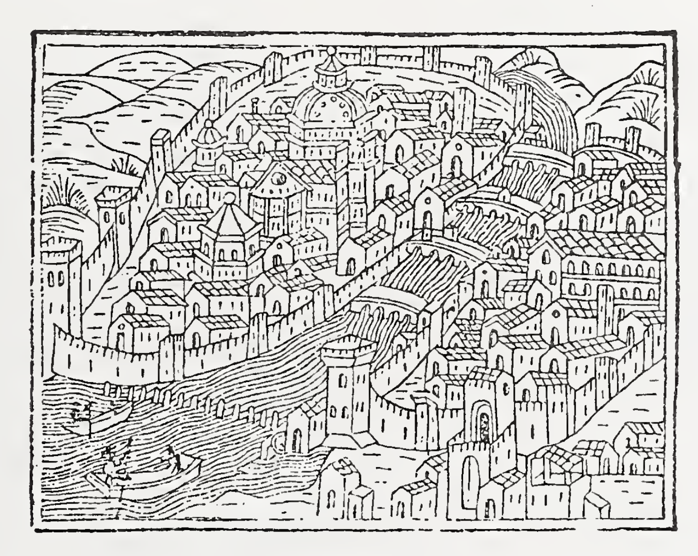
Ansicht von Florenz im „Supplementum Chronicarum" von 1486.

der Stadt dahinter unverkennbare Naturähnlickeit. Ein paar Blätter weiter ist freilich derselbe Holzstock wieder für Rom benutzt! Venedig wird durch eine ganz primitive Ansicht des Dogenpalastes veranschaulicht, auf der sogar die beiden den Markuslöwen und den h. Georg tragenden Säulen auf der Piazzetta fälschlich rechts statt links vom Dogenpalast erscheinen. Diese augenfällige Unrichtigkeit rührt daher, dass selbst diese in Venedig gemachte Abbildung des hauptsächlichsten Venetianischen Gebäudes nicht nach der Wirklichkeit oder wenigstens aus der Erinnerung gemacht, sondern nur nach einem kleinen elenden Holzschnitt im „Fasciculus Temporum" von 1481 (Venedig, Radolt) gegenseitig kopiert ist. Bezeichnend für die Art, wie die Illustratoren verfuhren.

Weitaus besser sind die Illustrationen in der Ausgabe des „Supplementum" von 1490, welche zunächst auf die von 1486 folgt. Das Buch selbst hat der Verfasser inzwischen vielfach umgearbeitet, die Zeitereignisse der letzten Jahre nachgetragen, und für die Abbildungen lag augenscheinlich reichlicheres und besseres Material vor.

Es ist gar nicht daran zu denken, dass etwa Künster beauftragt wurden, Städteansichten eigens für die Chronik zu fertigen. Eine solche umständliche Art des Vorgehens entsprach nicht den Gewohnheiten der Illustratoren des „Supplementum"; Naturaufnahmen waren nicht ihre Sache, Alles ist Werkstattarbeit. Selbst wenn ihnen die Originale noch so nahe liegen, wie der Dogenpalast, greifen sie zu einem mangelhaften Vorbilde, sie nehmen lediglich kompilierbares, fertiges Material.

Während in der Ausgabe von 1486 „Florenz" durch einen schematischen Holzschnitt repräsentiert war, der dort gleich auf der nächsten Seite auch für „Bologna" figurierte, so ist hingegen das „Florenz" der Ausgabe von 1490 schon ein richtiges, naturgetreues, kleines Bild, das die Lage der Stadt am Flusse und die Situation des Domes dürftig genug, aber im Allgemeinen doch korrekt giebt. Wenn wir diese Abbildung näher betrachten, so können wir nicht zweifeln, dass dem Zeichner die



Ansicht von Florenz im „Supplementum Chronicarum" von 1490.

grosse Holzschnittansicht von Florenz vorgelegen hat, dieselbe, die drei Jahre später die Illustratoren der Schedel'schen Chronik kopierten. Im grossen Holzschnitt, im „Supplementum" von 1486 und in der Chronik von 1493 ist die Stadt überall von demselben Punkt aus gesehen; ohne Zweifel war der erstgenannte das den beiden andern zu Grunde liegende Original.

„Venedig" ist in der 1490er Ausgabe des „Supplementum" durch eine nunmehr ganz richtige, in verhältnismässig grossem Massstab gut ausgeführte Ansicht des Dogenpalastes mit der Piazzetta repräsentiert. Für diese war, wie ich glaube, der grosse Prospekt massgebend, welchen die 1486 zu Mainz erschienenen „Peregrinationes" des Bernhard Breydenbach enthalten.

Das Kapitel „Verona" hat ebenfalls statt der Phantasiestadt der 1486er Ausgabe ein neues besseres Bild erhalten, auf dem das Amphitheater und die Lage der Hauptgebäude richtig gegeben sind. Die Quelle für diese Vedute ist uns dermalen allerdings noch unbekannt.

Besonders merkwürdig ist die Ansicht von Rom, welche in der 1490er Ausgabe des „Supplementum" zum ersten Male vorkommt. In der 1486er Ausgabe mussten sich, wie vorhin erwähnt, die Herausgeber des „Supplementum" mit dem Holzschnitt „Genua" auch für Rom behelfen, 1490 stand ihnen aber schon eine Naturaufnahme zu Gebot. Der Holzschnitt „Rom" in dieser Ausgabe von 1490 ist aber der älteste malerische Prospekt der Stadt, den wir kennen.

In dem grossen Werke von De Rossi „Die Pläne und Prospekte Rom's" ist diese Vedute von 1490 nicht erwähnt, sie scheint dem Autor entgangen zu sein.[1])

Als früheste malerische Ansicht der Stadt führt de Rossi den Holzschnitt bei Hartmann Schedel an. Nach de Rossi geht die Abbildung in der Schedel'schen Chronik auf eine ältere Aufnahme zurück, welche wir zwar selbst nicht kennen, von der sich aber eine spätere Kopie in einer grossen Temperamalerei im Museum zu Mantua erhalten hat. Dieses über zwei Meter lange und etwa einen Meter hohe Panorama scheint, einer darauf befindlichen teilweise zerstörten Inschrift zufolge, das Werk eines sonst unbekannten Mantuaner Künstlers Solanzio Rusconi zu sein. Dass die Malerei jedoch nicht vor 1534 entstanden ist ergiebt sich daraus, dass auf ihr die Statuen der hh. Petrus und Paulus sichtbar sind, welche in dem genannten Jahre auf dem Parapet der Engelsbrücke an der linken Uferseite aufgerichtet wurden. Die Abbildung bei Hartmann Schedel zeigt den ältern Zustand der Brücke mit zwei kleinen kuppelartigen Häuschen an der Stelle der spätern Statuen. Genau so hat es auch die Ansicht im „Supplementum".

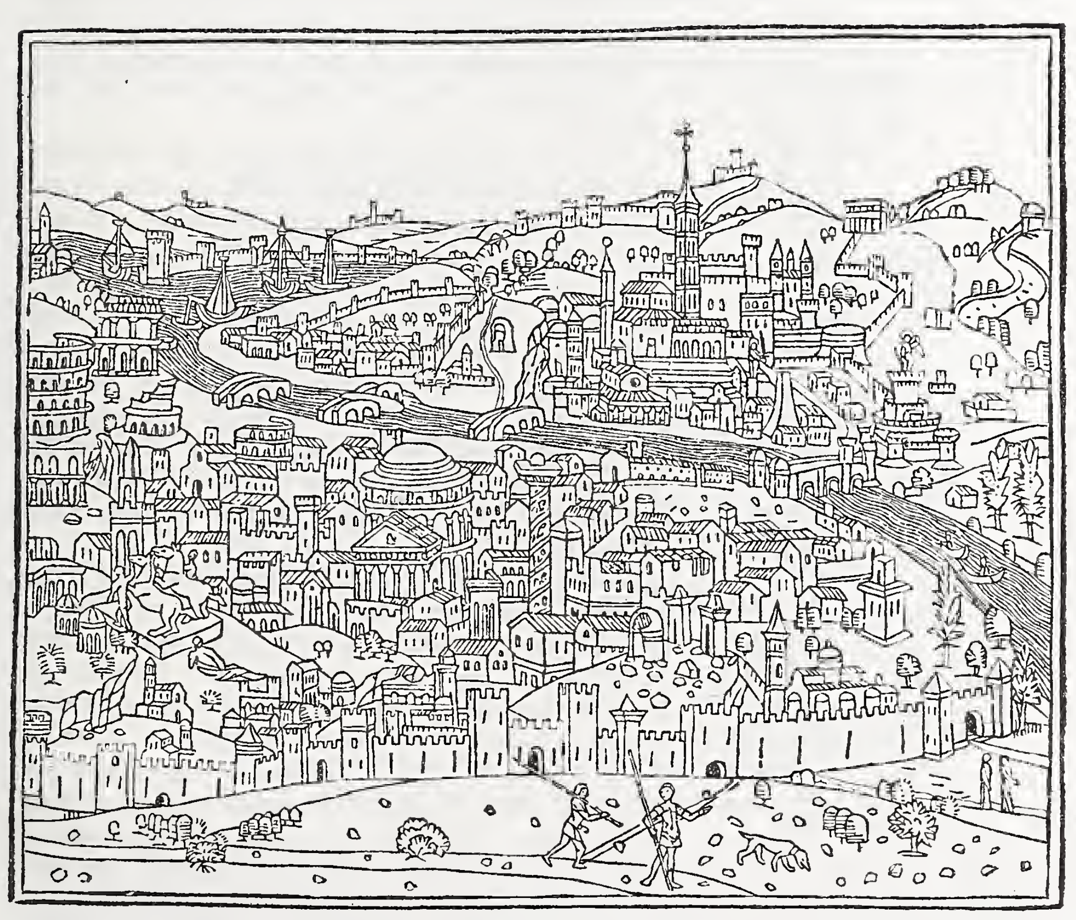
De Rossi scheint sich der Meinung zuzuneigen, dass das Mantuaner Bild nach einer älteren Originalaufnahme kopiert sei, und der Kopist die inzwischen eingetretene Veränderung an der Engelsbrücke eingetragen, die Illustratoren der Schedel'schen Chronik aber nach jenem alten Original ihre Abbildung gemacht, oder genauer ausgedrückt, ein Stück aus dem alten Panorama entnommen hätten, denn der Nürnberger Holzschnitt zeigt nur die Partie von der Porta del Popolo zum Colosseum, das Mantuaner Gemälde aber den ganzen Umfang der Stadtmauer und darüber hinaus einen Teil der Campagna. Den Urheber jenes verlorenen Originals möchte de Rossi in dem seinem wahren Namen nach unbekannten Maler vermuten, welcher unter dem Pseudonym „Prospectivo Milanese Depictore" im XV. Jahrhundert ein Gedicht anf Rom verfasste.[2])

Die Abbildung der Nürnberger Chronik sowohl wie die des „Supplementum" umfassen genau dasselbe Stück der Stadt, vom selben Punkt aus gesehen; dass beide nach derselben Vorlage gearbeitet sind, scheint mir gewiss. Die Abweichungen im Einzelnen sind bei der flüchtigen Art der Ausführung dieser Illustrationen verhältnissmässig unwesentlich, so verschieden auch die Holzschnitte in ihrer Physiognomie sich darstellen. Die Entstehung des von de Rossi vermuteten Originals wird durch

[1]) Rossi, G. B. de: Piante icnografiche e prospettiche di Roma anteriori al secolo XVI. Roma 1879. 4° u. fol.

[2]) Das einzige bekannte Exemplar des alten undatierten Druckes dieses Gedichtes bewahrt die Bibliothek von Monte Cassino (Vergl. Govi, Gilberto: Atti della Real Academia de Lincei. Tom. 3. Ser. II. 1876. 4°). Es scheint der Type nach mailändisch zu sein und stammt jedenfallls noch aus dem XV. Jahrhundert. Am Anfange findet sich darin ein Holzschnitt, eine nackte männliche Gestalt, geometrische Figuren auf dem Boden mit dem Zirkel absteckend, den Hintergrund bilden antike Gebäude. Der gut gezeichnete und ziemlich gut in Konturen ausgeführte Holzschnitt scheint ebenfalls auf mailändischen Ursprung hinzudeuten. (Reproduziert bei Govi a. a. O.)

die Existenz der Kopie im „Supplementum" vor 1490 hinaufgerückt. Ich möchte aber vermuten, dass jenes unbekannte der Schedel'schen Chronik wie dem „Supplementum" zu Grunde liegende Original kein nur in Einem Exemplar existierendes Gemälde, sondern ein Werk der vervielfältigenden Kunst, ein Kupferstich oder Holzschnitt gewesen sei; denn nur mit Material, das leicht erhältlich und zugänglich war, haben sich die Dutzend-Illustratoren und Bilder-Kompilatoren der Chroniken



Ansicht von Rom im „Supplementum Chronicarum" von 1490.

befasst. Jene Kupferstich- oder Holzschnitt-Ansicht von Rom, die wir uns vielleicht ähnlich der von Florenz in bedeutendem Grade korrekt und genau vorstellen dürfen, wird wahrscheinlich auch nicht mehr Terrain enthalten haben, als das „Supplementum" und Hartmann Schedel geben; daher die Uebereinstimmung in diesen beiden. Vielleicht ist ferner die Mantuaner Malerei nur eine spätere vergrösserte Kopie und Erweiterung des alten nur einen Teil des Stadtumfanges gebenden gedruckten Blattes.

Wenn es gestattet ist die Hypothese noch weiter zu führen, so liesse sich aus den vielen und feinen Details der Ansicht von Rom im „Supplementum" und selbst

aus dem Charakter des Holzschnittes der Schedel'schen Chronik vermuten, dass das beiden zu Grunde liegende Original kein Holzschnitt sondern ein Kupferstich war. Erinnern wir uns an die meisterhaft gestochenen Landkarten des Conrad Sweynheim und Arnold Bucking im römischen „Ptolomaeus" von 1478, so lässt sich absehen, dass es an Händen, die gar wohl im Stande waren einen Prospekt der Stadt anzufertigen, um jene Zeit in Rom wenigstens nicht fehlte. Vielleicht hat ein günstiger Zufall ein Exemplar des alten Blattes mit der Ansicht von Rom in irgend einem bisher übersehenen Winkel erhalten. Da in der Ausgabe des „Supplementum" von 1486 das „naturgetreue" Rom noch nicht vorkommt, so dürfen wir annehmen, dass das Originalbild dazu zwischen 1486 bis 1490 entstanden ist.



Aus den „Decretalien" Innocens IV., Venedig 1481.

Eines der frühesten Beispiele des die Veroneser Weise nachahmenden reinen Konturschnittes treffen wir als künstlerische Beigabe an einer Stelle, wo man eine solche schwerlich vermuten möchte, in der 1481 erschienenen Ausgabe der Dekretalien Innocens IV., einem mit Jenson'scher forma-moderna-Type von Johann von Seligenstadt prächtig gedruckten Buche (Hain 9192). In das voranstehende Register hat der Drucker, es ist nicht recht ersichtlich zu welchem Zweck, eine allegorische Figur mit einer Lilie in der Hand eingeschaltet, die hier zur Veranschaulichung der Anfänge der Venetianischen Konturmanier seine Stelle finden mag.

Verwandter Art sind die „Triumphe" des Petrarca, 1488 von Bernardino (Ricio) de Novaria (Hain 12770) gedruckt. Die Vorzeichnungen zu den Darstellungen der sechs Triumphe hat offenbar ein tüchtiger Künstler entworfen. Sie sind mit Geschicklichkeit in das hohe schmale Folioformat gebracht. Der Zeichner lässt die allegorischen Wagen und die sie umgebenden Figuren in natürlicher Anordnung schräg vom Hintergrund aus nach Rechts vorne an dem Beschauer vorüber ziehen; der Schnitt entbehrt jedoch noch der Rundung und Ausgeglichenheit und giebt die schöne Vorzeichnung wahrscheinlich doch nur unvollkommen wieder. Geschmackvolle Ornamenteinfassungen, weiss auf schwarzem Grund, umgeben die Darstellungen.

Bis gegen das Ende der achtziger Jahre scheint der Holzschnitt in Venedig, wenigstens in soweit wir aus den datierbaren Illustrationen der Bücher zu urteilen vermögen, mehr eine nur wie gelegentlich ausgeübte Fertigkeit als der Gegenstand eines regelmässigen Kunstbetriebes gewesen zu sein. Erst von da an gewinnt die Venetianische Xylographie den Charakter einheitlicher Schulrichtung. Zu den Holzschnittwerkstätten, welche jetzt in den Vollbesitz technischer Tüchtigkeit treten, gesellen sich künstlerisch geübte Vorzeichner, welche den Stil der Venetianischen

Malerei mit den Ausdrucksmitteln, welche die Holzplatte bietet, auf das Glücklichste zu verbinden wissen. Bald wird die Produktion überaus reich und mannigfaltig.

Es ist bemerkenswert, dass die eigentliche typographische Schönheit der Bücher, die in der Feinheit und dem Ebenmass der Typen und der Vollkommenheit des Druckes besteht, sich nicht mehr auf der Stufe erhält, welche die Prototypographen Venedigs zwanzig Jahre früher erstrebt und eingenommen hatten. Anstatt jener tritt jetzt der Zierschmuck mit Randeinfassungen, Initialen und Holzschnitten mehr in den Vordergrund, während die Arbeit der Letternpresse sorgloser und weniger gut wird.

An der Erbschaft des Brüderpaares Johann und Wendelin von Speyer, den Büchern lediglich durch die Schönheit und Austeilung der Schrift den Stempel strenger und vornehmer Pracht zu erteilen, hält fast allein nur Aldus Manucius fest.



Aus den „Devote Meditazione". Venedig 1489.

Von der Menge der mit Holzschnitten illustrierten Bücher, welche die Venetianischen Pressen in dem kurzen Zeitraum von 1490 bis um 1500 hervorbringen, können wir hier nur eine Anzahl hervorheben.

Es lassen sich etwa zwei Arten von Illustrationen unterscheiden: Kleine Vignetten, die dem Text eingefügt sind, und ursprünglich, wie ich meine, vorwiegend als Hilfsmittel zur leichtern Orientierung im Buche dienen sollten, und grossräumigere Holzschnitte, welche in dem Druckwerk einen mehr rein künstlerischen Schmuck bezwecken.

Die Weise, die Bücher mit zahlreichen, oft winzig kleinen Holzschnitten zu illustrieren, kommt, wie es scheint, zuerst in Venedig auf und giebt einer Gruppe Venetianischer Druckwerke ein eigentümliches Gepräge. Von Venedig aus wird die Vignette nach Deutschland übernommen, wo sie der jüngere Holbein, Hans Sebald

Beham und Albrecht Altdorffer künstlerisch pflegen. Weiterhin wird die Vignettenillustration förmlich monopolisiert in Lyon durch Bernhard Salomon und seine Nachahmer. Die Venetianischen Vignettisten sind die Vorläufer und vielleicht geradezu die Muster der deutschen und französischen Kleinmeister.

Die Reihe der Vignettenillustrationen eröffnet ein kleines, 1489 herauskommendes Büchlein: „Devote Meditazione sopra la Passione del N. S."[1]) Eilf reizend fein gezeichnete und frei und sehr vollkommen geschnittene Holzschnitte, Darstellungen der



Aus der Malermi-Bibel.
Buch Judith Cap. X.



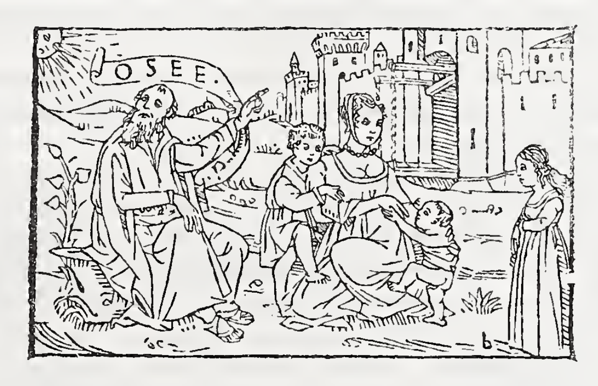
Aus der Malermi-Bibel.
Maccabäer Buch I. Cap. X.

Passionsgeschichte, ganz venetianisch im Stil und der Kompositionsweise schmücken das Quartbändchen. das heute fast unauffindbar geworden zu sein scheint. Das einzige mir bekannt gewordene Exemplar davon bewahrt die Bibliotheca Nazionale in

[1]) Devote Meditazione sopra la Passione del nostro Signore cavate & fundate originalmente sopra sancto Bonaventura cardinale del ordine minore sopra Nicola de Lira etiamdio sopra altri dottori & predicatori approvati-, stampato in Venetia per Matheo di code da Parma nel MCCCCLXXXIX a di XXVII di februario. Der Drucker ist „Mattheo di co de ca", Matteo di Capo di Casa aus Parma. (Vergl. Fossi, Catalogus II. Sp. 180.)

Florenz. Die vorstehende Probe einer der Schnitte wird die weitere Beschreibung unnötig machen.

Gleich das folgende Jahr 1490 bringt eines der reichhaltigsten Vignettenbücher, die erste Ausgabe der italienischen Bibelübersetzung des Nicolaus de Malermi,[1] gedruckt von Giovanni Ragazzo für den Verlag des Lucantonio da Giunta (Hain 3156). Sie ist durchaus mit kleinen Bildern ausgestattet, welche gewiss vorwiegend den Zweck hatten, das Einprägen der Namen im Gedächtniss und das Wiederauffinden



Aus der Malermi-Bibel.
Hoseas Cap. I.



Aus der Malermi-Bibel.
Illustration zum XCVII. Psalm: „Cantate al Signor el nuevo Canto . . "

einer Stelle im Buche zu erleichtern, wie dies in einer für die Nichtgelehrten bestimmten Bibelübersetzung ganz besonders am Platze war; dem Künstler ist es aber gelungen, in diesem engen Rahmen eine Reihe der graziösesten Darstellungen zu schaffen. Das Messer des Holzschneiders vermochte zwar nicht in allen Fällen den offenbar sehr feinen Vorzeichnungen zu folgen, namentlich nicht in den winzigen

[1]) Mönch von San Michele in Murano, geb. um 1430. Eine italienische Bibel hatte schon 1471 Wendelin von Speyer in Venedig gedruckt.

Köpfchen, die oft im Ausdruck verfehlt gegeben sind, manche Schnitte gerieten spiessig und eckig, bessere Stöcke wechseln mit geringern, doch ist das Ganze auch technisch eine vortreffliche Leistung.

Auf vielen Schnitten findet sich, und meines Wissens hier am frühesten vorkommend, ein aus einem kleinen gothischen b bestehendes Monogramm, welches wir von da an durch mehr als ein Jahrzehnt auf ähnlichen Venetianischen Konturschnitten antreffen.

Thode hat zuerst aufmerksam gemacht, dass die Illustrationen der Malermi-Bibel nach den Holzschnitten der Kölner deutschen Bibel von 1480 kopiert sind (Jahrb. III, S. 117). Die Stöcke der Kölner Bibel sind bekanntlich in der Nürnberger (Koburger'schen) Bibel von 1483 wieder verwendet. Unzweifelhaft hat der italienische Künstler die deutschen Holzschnitte vor sich gehabt, als er seine Bibel illustrierte. Er hat aber keineswegs blos etwa getreu kopiert, sondern überall Figuren anders gestellt, Gruppen bald vereinfacht bald weiter ausgestaltet, das Format verkleinert, die Kostüme dem italienischen Geschmack angemessen verändert, kurz er hat die kölnischen Bibelillustrationen zwar als bequeme Grundlage für seine Entwürfe benutzt, aber gewissermassen nur ihren erzählenden Inhalt herübergenommen. Dabei hat ihn der enge spiessbürgerliche Ton der gothisierenden Vorbilder nicht gehindert, seine Darstellungen frei und elegant zu fassen. Die überwiegende Mehrzahl der Kompositionen hat er übrigens ganz neu geschaffen, da die Kölnische Bibel nur 110 Illustrationen (die Nürnberger Ausgabe 107), die Malermi-Bibel deren aber, einige wenige Wiederholungen eingerechnet, 383 zählt. Gerade die neu hinzugekommenen sind vielfach die reizendsten und zierlichsten des ganzen Buches.

Aehnlich den Bibel-Codices der Miniaturmaler trägt auch die Malermi-Bibel am Anfang eine blattgrosse Illustration mit den Darstellungen der sieben Schöpfungstage, umrahmt von einer hübschen Renaissancearchitektur. Dieser Bordüre begegnen wir dann häufig noch in Druckwerken Venetianischer Offizinen, die Vignetten selbst finden sich in den Bibelausgaben von 1492, 1494 (Hain 3157, 3158) und noch weiterhin öfter verwendet.

Den Versuch, eine illustrierte Ausgabe der Göttlichen Komödie des Dante herzustellen, machte, wie wir gesehen haben, zuerst der florentiner Drucker Nicolaus Lorenz 1482, doch ohne besonderes Glück, denn es gelang ihm nicht, die Anfertigung der Bilder für das ganze Gedicht zu erzielen.[1])

Mit mehr Erfolg, aber auch freilich mit geringeren künstlerischen Ansprüchen, hatte ein in verschiedenen Städten Oberitaliens herumziehender Typograph, Bononius de Boninis, eine Foliausgabe der Komödie 1487 in Brescia, mit blattgrossen Holzschnitten veranstaltet (Hain 5948). Die Bilder in dieser Ausgabe sind handwerkliche Xylographenarbeit, schlecht gezeichnet und ebenso ausgeführt. Soweit in der florentiner Ausgabe von 1482 die Illustrationen gehen, nämlich bis zum XIX. Gesang des Inferno, hat sich der Verfertiger der Brescianer Holzschnitte ungefähr an sie gehalten, weiter bildet er seine Darstellungen schlecht und recht allein.

1491 folgen die gemeinsam arbeitenden Venetianer Drucker, Bernardino Benali

[1]) Als der zweite der vorliegenden Reihe von Aufsätzen erschien, waren mir die Zeichnungen des Sandro Botticelli zur Göttlichen Komödie und das Verhältniss, in welchem die dem Baccio Baldini zugeschriebenen Stiche der 1482er Dante-Ausgabe zu ihnen stehen, unbekannt. Zur Ergänzung möge deshalb hier auf meinen Aufsatz: Die Zeichnungen des Sandro Botticelli zur Göttlichen Komödie, Jahrb. IV, S. 63, verwiesen werden.

und Matteo da Parma, mit einer neuen illustrierten Ausgabe der Komödie. Die Bilder sind hier kleine Vignetten am Anfang eines jeden Gesanges. Die Figürchen mögen in der Vorzeichnung nicht übel gewesen sein, unter der Hand des Holzschneiders, welcher der Aufgabe, in so winzigem Massstabe zu arbeiten, nicht gewachsen war, gerieten sie eckig und unbeholfen. Die Kompositionen deuten den Inhalt des Gesanges ungefähr an, mehr liess sich wohl auf so kleiner Fläche nicht erreichen, von einer künstlerischen Bewältigung ist keine Rede. Ueber den Köpfen der Hauptfiguren stehen die Anfangsbuchstaben ihrer Namen zu ihrer nähern Bezeichnung. Für die Vignetten der ersten 21 Gesänge haben auch wiederum hier



Aus der Ausgabe der „Comedia" des Dante von 1491.

die Stiche des florentiner Dante, also indirekt die Zeichnungen des Botticelli, einigermassen das Vorbild abgegeben. Auf mehreren von den Schnitten erscheint das Zeichen b.

Wenn wir die Illustrationen des Brescianer Dante von 1487 und auch die eben besprochenen des Venetianer von 1491 betrachten, so begreifen wir vorerst kaum, wie solche Bilderausstattung in einer Zeit des hochentwickelten Kunstgeschmackes den Käufern die Bücher lockend gemacht haben kann, und welchen Grund die Drucker gehabt haben mochten, ihren Editionen so mittelmässige Holzschnitte überhaupt einzufügen; für die blosse Bilder- und Schaulust der Menge waren ja derartige Werke in keiner Hinsicht berechnet. Ich zweifle nicht, dass für die Ausstattung mit Vignetten dieselben Gründe massgebend waren, welche unserer vorhin ausgesprochenen Meinung nach z. B. die Illustrierung der Biblia volgarizata veranlassten. Die Bilder scheinen mir im „Dante" lediglich den Zweck zu haben, der Phantasie des Lesers einen Anhalt zu bieten, ihm zu helfen eine bestimmte Stelle leichter auf-

zufinden, die Hauptmomente der Komödie im Gedächtniss haftend zu behalten. Nimmt man eine so illustrierte Dante-Ausgabe darauf hin durch, so wird man sich überzeugen, dass die eingedruckten Holzschnitte ihren Zweck als Hilfsmittel zur Orientierung gar nicht übel erfüllen, besser und eindringlicher als es Mariginalien oder Ueberschriften zu thun im Stande wären. So haben, wie ich meine, die in den Text eingestreuten Bilder dieses und ähnlicher alter Druckwerke eine vorwiegend sachliche Aufgabe, der gegenüber es nicht viel verschlug, wenn die Kunst dabei mitunter in den Hintergrund trat. Die bildliche Darstellung stand als didaktisches Hilfsmittel in jenen Zeiten in hohem Ansehen, und diese Bedeutung der Illustration, die im XV. Jahrhundert noch selbstverständlich war, geriet erst später mit dem Wechsel der Sinnesrichtung in Vergessenheit.

Die Vignettillustration, ähnlich dem Dante und der Malermi-Bibel, wird alsbald häufig in andern Büchern angewendet, die in Venedig herauskommen; Uebersetzungen antiker Klassiker, Ausgaben des Boccaccio und andere Novellensammlungen werden ähnlich ausgestattet.

Eine gewisse in vielen der kleinen Bildchen wiederkehrende gleichmässige Weise der Behandlung und Auffassung scheint darauf zu deuten, dass ein grosser Teil der Entwürfe für derartige Vignetten von einem und demselben Künstler herrührt, jenem Meister, der zuweilen mit dem Monogramm b bezeichnet, der offenbar ein vielgeschäftiger Illustrator im Dienste der Venetianer Typographen war. Die xylographische Ausführung ist in den verschiedenen Werken und oft auch in den Vignetten desselben Buches von sehr ungleicher Qualität, mitunter fein und vortrefflich, oft war aber das Messer des Holzschneiders ungelenk und vermochte die Formen der Vorzeichnung nur in steif-eckigen Linien wiederzugeben.

Gewöhnlich schmückt ein grösseres Bild in ornamentaler Umrahmung die erste Seite und ist dann meist mit besonderer Sorgfalt ausgeführt. So pflegten auch die Miniaturmaler den Anfang der Handschriften reich zu schmücken.

Einige dieser mit Vignetten illustrierten Bücher wollen wir hier hervorheben. [1])

Die „Cento Novelle“ des Boccaccio, 1492 bei Gregorius de Gregoriis gedruckt (Hain 3277), haben zu jeder Novelle eine Vignette, fein und gut gezeichnet, hübsch komponiert, aber etwas trocken und mager im Schnitt. Der Titelholzschnitt, die Gesellschaft des Decamerone im Garten darstellend, ist ein zierliches Bildchen vornehmen venetianischen Lebens. (Henri Delaborde: Gravure en Italie. Paris 1882 S. 227.)

Derselbe Drucker Gregorius giebt gleichzeitig als Seitenstücke der Boccaccioausgabe den „Novellino“ des Masuccio Salernitano heraus. Die Vignetten darin sind denen im Boccaccio ganz ähnlich. Den im Buche von einer architektonischen Umrahmung eingefassten Titelholzschnitt, den Autor darstellend, wie er sein Werk der Herzogin Hippolyta von Calabrien überreicht, giebt die beistehende Nachbildung wieder.

Ein drittes Seitenstück zu den eben genannten Ausgaben des Decamerone und Novellino sind die „Settanta Novelle“ des Sabadino degli Arienti, ebenfalls in Venedig

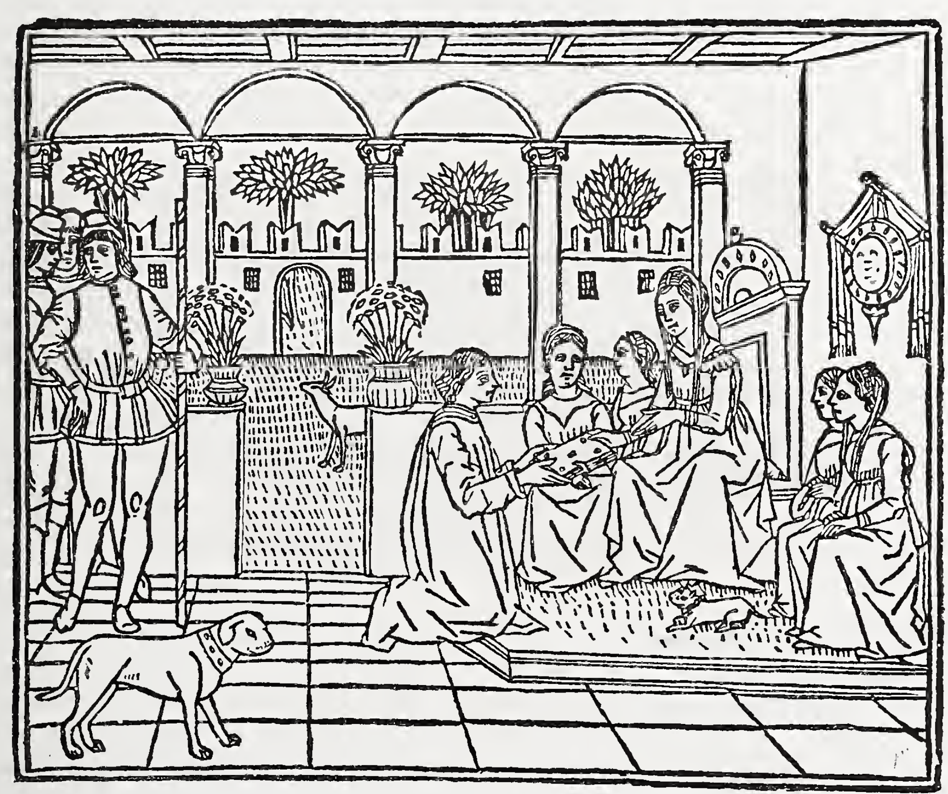
---

[1]) Es braucht vielleicht nicht ausdrücklich gesagt zu werden, dass es sich hier überall nur um eine allgemeine Uebersicht der italienischen Holzschnitte des XV. Jahrhunderts handelt, und dass die Aufführung der illustrierten Bücher etc. keineswegs eine erschöpfende sein will. Für eine solche läge die Bibliographie der alten Drucke noch zu sehr im Argen.

bei Zani da Portese 1503 gedruckt. Die Vignetten darin sind denen der vorgenannten Bücher ganz ähnlich aber schon weniger gut und weniger glücklich im Treffen des Ausdruckes und der Situation.

Mit Vignetten illustrierte Uebersetzungen klassischer Autoren „volgare historiate“ erscheinen in grossen Reihen von Auflagen bis zum völligen Abnützen der Stöcke, und beweisen, wie beliebt diese Form der klassischen Lektüre gewesen sein muss.

„Deche di Tito Livio volgare historiate“ von Giovanni von Vercelli (Zuan Vercellese) für den Verlag von Lucantonio da Giunta 1493 zum ersten Male gedruckt. (Hain 10149). Die Vignetten vielfach mit dem Monogramm b und andere mit einer



Titelholzschnitt aus dem „Novellino" des Masuccio Salernitano, Venedig 1492.
Der Autor, sein Buch der Herzogin Hippolyta von Calabrien überreichend.

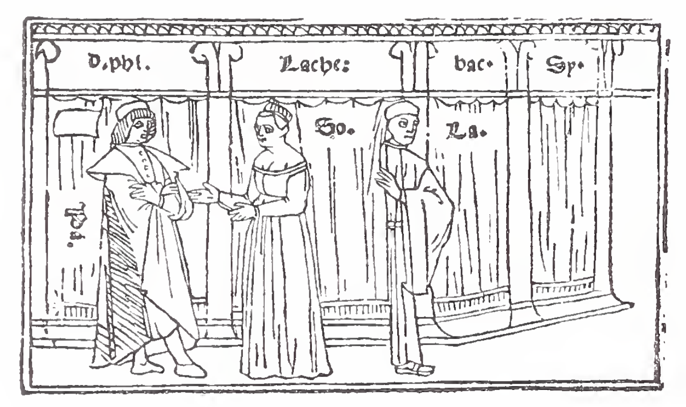
hier zuerst auftauchenden Marke, die einem kleinen F ähnlich sieht, bezeichnet. Die Schnitte nicht ganz so gut wie etwa in der Malermi-Bibel.

Die Komödien des Terenz, 1497 von Lazarus de Suardis für den Verlag des Simon de Luvere gedruckt (Hain 15429).

Aus der Zeit bis 1500 giebt es etwa fünf illustrierte Ausgaben Terenz'-scher Komödien, die an verschiedenen Orten in Deutschland und Frankreich herauskamen. Diese Terenz-Illustrationen bilden eine anziehende, künstlerisch wie kulturgeschichtlich interessante Gruppe unter den bildlichen Darstellungen des XV. Jahrhunderts. Schon 1493 war bei Trechsel in Lyon eine Ausgabe erschienen (Hain 15424), deren Holzschnitte den Anspruch machen dürfen, dem Besten was die

Epoche auf diesem Gebiet hervorgebracht hat zugezählt zu werden. Sie sind offenbar von einem tüchtigen Künstler gezeichnet, der wesentlich in der französischen Kunstrichtung fusst, aber vielleicht auch von Martin Schongauer oder den Niederländern beeinflusst war. Die Figuren sind derb, jedoch voll Ausdruck in der Geste und in den Köpfen. Die Gruppen sind äusserst sprechend und lebendig, alles Beiwerk ist weggelassen, die Aktion spielt immer nur vor einem geschlossenen Vorhang. Sehr vorzüglich ist auch die technische Ausführung in breitem kräftigem Schnitt. Bei Grüninger in Strassburg kommt 1498 eine Ausgabe des Terenz heraus, die Sebastian Brandt veranstaltete und für die er selbst die Kompositionen der Holzschnitte angegeben haben soll. Mit den Lyoner verglichen sind diese letztern kindisch und unbeholfen.

Für den Venetianer Terenz von 1497 gaben die vier Jahre ältern Lyoner Bilder, unmittelbar das Vorbild ab, ganz so wie die Kölner Bibelschnitte für die Malermi-Bibel. Auch hier hat der Künstler seinem Lyoner Vorgänger die Anordnung der Kompositionen entlehnt, Zeichnung, Ausführung und Kostüme völlig im Sinne seiner



Aus dem „Terenz". Venedig 1497.

eigenen Kunstart umgemodelt. In der Schärfe der Charakteristik stehen aber die Kopien hier hinter den Originalen zurück, so fein und reizend sie auch mitunter sind.

Zwei blattgrosse vortreffliche Konturschnitte finden sich am Anfange des Buches. Terenz auf dem Katheder, lehrend, um ihn gruppiert die Häupter der lateinischen Grammatiker, Donatus, Accursius etc., ein Motiv, das in den Titelholzschnitten der Epoche vielfach wiederkehrt, wo der Autor als Lehrer oder an seinen Studiertisch dargestellt erscheint, wie es auch die Miniatoren anzuwenden pflegten. Der zweite Holzschnitt stellt das antike Theater oder vielmehr den Zuschauerraum von der Bühne aus gesehen dar. Dass die Zuschauer Venetianer Strassenfiguren des XV. Jahrhunderts sind, und der Akteur, den man nur vom Rücken sieht, eine Art Narrentracht hat, wird nicht Wunder nehmen.

Obwohl weder diese grossen Schnitte noch die Vignetten ein Zeichen tragen, möchte ich sie doch derselben Hand zuschreiben, welche gewöhnlich mit einem b zu signieren pflegt.

(FORTSETZUNG FOLGT.)

DIE ITALIENISCHEN SKULPTUREN DER RENAISSANCE IN DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

VON W. BODE

III

(SIEHE JAHRBUCH 1881 UND 1882)

BILDWERKE DES DONATELLO UND SEINER SCHULE

Die Abteilung der christlichen Plastik besitzt durch einen Ankauf Waagens in Florenz aus dem Jahre 1842 ein Madonnenrelief aus Marmor, welches als ein Werk Donatello's gekauft und bezahlt wurde und als solches in sämmtlichen Katalogen der Abteilung aufgeführt worden ist. Dass bei diesem Werke an eine eigenhändige Arbeit oder auch nur an eine Erfindung des Meisters nicht zu denken ist, werden wir sehen, wenn wir dasselbe später unter den Arbeiten der Schüler und Nachahmer Donatello's zu prüfen haben.

Hat diesem Bildwerke sein vornehmer Name nicht belassen werden können, so hat die Sammlung dafür neuerdings eine Bronzestatuette erworben, welche, wenn auch kein urkundlich wachweisbares Werk Donatello's, doch alle charakteristischen Kennzeichen einer eigenhändigen Arbeit desselben an sich trägt: die etwa halblebensgrosse Bronzefigur des Täufers, welche 1878 aus dem Palazzo Strozzi in Florenz angekauft wurde und zwar mit der zweiten, sonst nur aus Gemälden bestehenden Auswahl aus den Kunstschätzen dieses Palastes. Die Geschichte der Figur scheint, im Gegensatze gegen die meisten anderen hervorragenden Kunstwerke aus diesem Besitz, nicht von vornherein mit dem Palast oder einem seiner Besitzer in Verbindung gestanden zu haben und war daher nicht mehr in der Familie bekannt. Auch habe ich irgend einen sicheren Anhalt, dass diese Figur eine der uns urkundlich überlieferten Arbeiten Donatello's sei, nicht entdecken können und kann meine Vermutung in dieser Beziehung daher erst aussprechen, wenn wir die Statuette, mit Hilfe der Heliographie nach einer gelungenen Zeichnung von Albert Krüger aus ihrem Stilcharakter heraus auf ihren Urheber und die Zeit ihrer Entstehung geprüft haben.

Johannes ist in der Statuette als der Täufer dargestellt: im Mannesalter, mit kurzem, straffen Haar und Bart; auf dem knochigen hageren Körper ein Kleid aus Lammsfell, welches ein Gürtel über der Hüfte zusammenhält; über der linken Schulter ein weiter bauschiger Mantel, der den rechten Arm freilässt. In der Rechten hält er die Taufschale hoch, während er mit der gesenkten Linken einen Streifen Papier vorzeigt, welches die Worte der Prophezeiung „ecce agnus dei" aufnehmen sollte. Die herbe naturalistische Auffassung weist die Figur auf den ersten Blick in das Quattrocento, und zwar in die frühere Zeit desselben, für welche auch die noch etwas ausgeschwungene Stellung, als Nachklang des Trecento, und die Eigentümlichkeiten in der Behandlung der Bronze, der Vollguss und die starke Politur, sichere Anzeichen sind. Diese scharfe und selbst unschöne, der Natur abgelauschte Charakteristik hat

aber in den ersten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts nur Einen grossen Vertreter, den bahnbrechenden Meister der modernen Plastik, Donatello. Freilich hatte Donatello auch damals schon seine Gehilfen und seine Schüler, die in der gleichen Richtung thätig waren; so namentlich Michelozzo, mit welchem er in den zwanziger Jahren die verschiedenen grossen Grabdenkmale arbeitete, und dessen Beistand er namentlich für den Guss in Anspruch nahm. Aber wenn wir unsere Bronzestatuette mit Donatello's eigenhändigen und beglaubigten Arbeiten vergleichen, namentlich mit denen seiner früheren Zeit, und zum Vergleich auch die Werke seiner Schüler (wie namentlich den Johannes Michelozzo's am Silberaltar), so scheint mir die Annahme ausgeschlossen, dass hier die Arbeit eines Schülers oder Nachfolgers vorläge.

Donatello hat mit besonderer Vorliebe den Täufer zum Gegenstande seiner künstlerischen Thätigkeit gemacht; freilich war Johannes auch der Schutzheilige von Florenz und jedem Florentiner daher ein Gegenstand ganz besonderer Verehrung. Bald hat ihn der Künstler als jugendschönen Knaben dargestellt in der ersten Begeisterung des von ihm geträumten Berufes, bald als den jungen Einsiedler, abgehärmt und tief ergriffen von seinem Predigeramt. Den gereiften Mann, in der Gestalt eines fanatischen Wüstenpredigers, abgemagert und zugleich gestählt durch die Unbilden des Wetters wie durch Hunger und Durst, Haar und Bart von Scheere und Kamm unberührt, mit dem abgetragenen Lammsfell nur gerade seine Blösse bedeckend, zeigen uns nur zwei bezeugte Statuen Donatello's, beide aus seiner letzten Zeit: die eine aus Holz und bemalt, in der Chiesa de' Frari zu Venedig (1451), die andere, aus Bronze, in der Taufkapelle des Domes zu Siena (1457). Aehnlich hat ihn der Künstler fast gleichzeitig auf einer seiner Bronzethüren in der Sakristei von San Lorenzo und in einem der Kanzelreliefs ebenda klein und in flachem Relief wiedergegeben. Verglichen mit diesen Gestalten fehlt es der Berliner Statuette an der sicheren Haltung, der ungesuchten, fast überwältigenden Grösse, der bewussten Meisterschaft in der Kenntniss und Beherrschung der Formen — es liegt ein Zwischenraum von Jahrzehnten zwischen ihrer Entstehung und jenen Arbeiten: aber dennoch bietet sie noch verwandte Züge genug in Tracht, Typus, Formenanschauung und Behandlung der Bronze. Näher verwandt, trotz des verschiedenen Alters, sind ihr schon die beiden der früheren Zeit des Künstlers angehörenden jugendlichen Täuferstatuen aus Marmor im Bargello und im Palazzo Martelli zu Florenz; in der etwas eckigen, zugleich aber beinahe zierlichen Wiedergabe des mageren Körpers mit seinen scharf hervortretenden Sehnen und Adern und der fast gesuchten Haltung der hageren Figur. Dass etwa in der gleichen Zeit mit diesen Marmorstatuen, um das Jahr 1420, auch unsere Bronzestatuette gearbeitet sein wird, dafür bietet ausserdem der Vergleich mit den verschiedenen damals entstandenen Statuen Donatello's am Campanile und für die Fassade des Domes überzeugende Anhaltspunkte. Man beachte, wie in der grossartigsten von allen, dem sogenannten Zuccone, das Untergewand und der Mantel darüber in gleicher Weise angebracht sind, wie der Mantel die ähnlichen grossen und wirkungsvollen bauschigen Falten wirft, wie die tiefliegenden Augen, wie Nase und Mund verwandt gebildet und wiedergegeben sind; oder wie der Josua im Dome die gleiche etwas unsichere Stellung der Beine, dieselbe ausgeschwungene Haltung und die hohen Hüften — freilich noch in mehr altertümlicher, entschiedener gothischer Weise zeigt, wie unser Johannes. Auch jene kleinen Eigenarten und Unarten, an denen man selbst den grössten Meister an „Ohren und Nase" fassen kann, werden dem





DONATELLO

JOHANNES DER TÄUFER

BRONZESTATUE IM K. MUSEUM ZU BERLIN

aufmerksamen Blick bei genauerem Studium nicht entgehen: so die langen, schlanken und fast parallel stehenden Zehen.

Grösse, Haltung und Auffassung der Statuette lassen nach den zahllosen erhaltenen Beispielen mit Sicherheit auf die Bestimmung derselben zur Bekrönung eines Taufbeckens schliessen. Dass auch Donatello eine Johannesstatuette für einen solchen Zweck angefertigt hat, bezeugen uns die Urkunden über den Dom von Orvieto.[1]) Am 10. Februar 1423 wurde ihm von dem Vorstande der Opera des Domes der Auftrag erteilt „ad faciendum unam figuram B. Johis. Baptiste in trajecto octonis vel raminis aurati ponendam super fonte baptismatis cum signo crucis et demonstrationi ecce Agnus Dei"; und am 29. April erhielt der Künstler fünf Pfund und drei Unzen Wachs zur Ausführung der Form geliefert. Ueber die weiteren Schicksale der Figur geben die Urkunden keinen Aufschluss; und da das Taufbecken des Domes im XVI. Jahrhundert mit einer Bronzestatuette des Täufers geschmückt wurde, die sich heute noch darauf befindet, so liegt die Annahme nahe, dass Donatello seine Figur nicht ablieferte, oder dass dieselbe von den Auftraggebern nicht acceptiert wurde. Dass nun gerade unsere Bronzestatuette die für Orvieto bestimmte Figur sei, dies scheinen mir verschiedene Umstände wahrscheinlich zu machen. Einmal ist dieselbe wirklich aus *rame,* wie im Auftrag an den Künstler gefordert war, gegossen d. h. aus einer sehr kupferhaltigen Mischung der Bronze. Sodann ist dieselbe im Guss teilweise missglückt; namentlich sind einzelne Teile des über die Schulter hängenden Gewandes ausgebrochen, sodass dadurch erklärt wird, wesshalb sie ihrer Bestimmung nicht übergeben wurde. Endlich weisen die stilistischen Eigentümlichkeiten der Statuette dieselbe, wie wir oben ausführten, gerade in die Zeit des Künstlers, in welcher derselbe den Auftrag für Orvieto erhielt.

Wenn auch nicht mit gleicher Bestimmtheit Donatello selbst, so gehört doch wenigstens in den Kreis seiner Kunst ein nicht minderwertiges Bronzebildwerk der Berliner Sammlung, die Büste eines ältlichen Mannes im Kürass. Ueber die Deutung derselben wie über ihr Verhältniss zu einer zweiten Bronzebüste eines bejahrten Kriegsmanns,[2]) habe ich mich in der zur Feier der silbernen Hochzeit Ihrer Kaiserlichen und Königlichen Hoheiten, des Kronprinzen und der Kronprinzessin, ausgegebenen Festschrift der Königl. Museen näher ausgesprochen (S. 6 f.) und kann daher dafür auf meine Ausführungen dort verweisen.

Hier haben wir uns etwas eingehender mit dem Kunstcharakter der Büste zu beschäftigen. Dass dieselbe der „Richtung Donatello's" angehöre, habe ich bereits in jener Schrift angegeben. Freilich dürfen wir dabei nicht an jenes neuerdings in das Museo Nazionale in Florenz übergegangene Bildniss aus Casa Capponi (Uzzano) denken, in dem man seit alter Zeit den Nicolò Uzzano zu

---

[1]) Vgl. Della Valle, Duomo di Orvieto S. 123 und 299, und Luzi, Duomo di Orvieto S. 406 f., Doc. LXIII.

[2]) Nachträglich habe ich in Erfahrung gebracht, dass ein zweites, genau übereinstimmendes Exemplar dieser Büste sich im Besitze des Grafen Sergei Stroganoff zu St. Petersburg befand und wahrscheinlich jetzt nach dessen Tode in den Besitz seines Sohnes Paul übergegangen sein wird.

erkennen glaubt. Die kühne Bewegung, der stolze lebhafte Blick stehen mit der schlichten Haltung, dem fast apathischen Ausdruck in unserer Bronzebüste in einem ebenso entschiedenen Gegensatze, wie der ernste, beinahe mürrische Ausdruck und die sinnende Haltung des Kopfes in der hervorragenden weiblichen Thonbüste des South Kensington Museum, die dort, meines Erachtens mit Recht, dem Donatello zugeschrieben wird. Die zutreffenden Vergleichungspunkte bietet vielmehr die Bronzebüste eines jungen Mannes im Museo Nazionale zu Florenz, den man nach seiner Aehnlichkeit mit dem Kopfe des Erasmo dei Narni, des unter dem Beinamen Gattamelata bekannten Condottiere der Venezianer in seiner Paduaner Reiterstatue von Donatello's Hand, als dessen Sohn Giovanni Antonio bezeichnet, in dessen Auftrage Donatello jenes Monument des Gattamelata ausführte. Auch der Kopf dieser Reiterfigur zeigt den ähnlichen Charakter. Beide haben mit der Berliner Büste die schlichte und anspruchslose, aber derb naturalistische Auffassung der Persönlichkeit, die breite Wiedergabe des Kopfes in seinen grossen Massen, wie die verwandte Behandlung der Details gemein. Die ähnliche Behandlung des Haares, das einfach mit dem Stäbchen in das Wachsmodell hineingetüpft ist, zeigt namentlich der Uzzano im Bargello, während der fest geschlossene, bestimmt gezeichnete Mund, die scharf geschnittenen Augenlider der Berliner Büste nicht nur in dem Uzzano, sondern in sämmtlichen Porträtgestalten Donatello's am Campanile und im Dom sich wiederfinden. Dass unsere Büste über ein Wachsmodell gegossen wurde, beweisen auch die Bläschen auf der Oberfläche, welche stehen blieben, da die Büste aus unbekannten Gründen nicht ciseliert wurde. Die hier beigegebene Heliographie nach einer Zeichnung Pfründners giebt den Charakter der Büste, nach der Persönlichkeit wie nach dem Material, so vortrefflich wieder, dass sie zum Vergleich mit den Photographien jener beglaubigten Donatello-Büsten durchaus zuverlässigen Anhalt bietet.



Die übrigen Bildwerke des Berliner Museums, die wir ausser den vorgenannten beiden Bronzeskulpturen mit Donatello in Beziehung bringen, können weder auf seine Hand noch auf seine Erfindung zurückgeführt werden. Sie sind meist weit geringwertiger



ART DES DONATELLO

BILDNISS EINES FELDHERRN

BRONZEBÜSTE IM K. MUSEUM ZU BERLIN

JAHRBUCH D. K. PREUSS. KUNSTSAMMLUNGEN V.

ZEICHNUNG VON A. PFRÜNDER

KUPFERLICHTDRUCK DER REICHSDRUCKEREI



als jene und lassen sich nicht einmal auf einen bekannten Schüler Donatello's zurückführen, aber sie zeigen einzelne sehr eigenartige und selbst reizvolle Eigentümlichkeiten, welche sie einer näheren Berücksichtigung wert machen, und bieten uns zugleich die Handhabe, dem Kreis von Schülern und Nachfolgern Donatello's von einer Seite näher zu treten, von welcher dieselben bis jetzt fast unberücksichtigt geblieben oder doch falsch beleuchtet sind.

Die gemeinsamen Kennzeichen dieser Madonnenreliefs sind: der ernste, zuweilen grossartige und selbst schöne Zug im Kopfe der Maria, der mit Vorliebe den grossen Formen zuliebe im Profil genommen ist; die liebevolle Sorge um das Kind, das zuweilen nackt, häufiger aber in Windeln dargestellt ist; eine reiche faltige Gewandung, deren auffallendstes und besonders charakteristisches Stück der grosse Kopfschleier ist, dessen dünner Stoff die Form des Kopfes und den Haarschmuck durchscheinen lässt, und dessen Enden in reichen, malerischen Falten über Hals und Schultern herabfallen. Fehlt dieser Schleier einmal, so entschädigt sich der Künstler durch die saubere Durchführung des üppigen, nur lose zusammengeschürzten Haares. Die Stellung der Hauptfigur ins Profil, die gerade Haltung, eine gewisse Unbeholfenheit in der Zusammenstellung der Figuren und in ihrer Anordnung im Raume, die geraden Linien und scharfen Winkel in den Biegungen der Arme und Beine, die knochige und doch zugleich fleischige Bildung der Maria, endlich die altertümliche Ornamentation namentlich der Heiligenscheine und der Einrahmung bilden in Verbindung mit jenen oben genannten Eigentümlichkeiten einen scharfen Gegensatz gegen die zahlreichen und mannigfaltigen Madonnendarstellungen, welche die florentiner Plastik aus der zweiten Hälfte des Quattrocento hervorgebracht hat und verweisen sie zugleich in eine um mehrere Jahrzehnte ältere Kunstepoche. Ihre Bestimmung nach Zeit und Schule wird wesentlich dadurch erleichtert, dass diese Bildwerke keineswegs allein stehen, sondern mit einer Anzahl anderer Madonnenreliefs, namentlich in den Museen zu London und Paris, sowie in einzelnen noch in Italien erhaltenen Bildwerken so sehr übereinstimmen, dass sie sämmtlich teils auf dieselben Hände, teils doch in die gleiche Schule verwiesen werden können.

Für mehrere der hervorragendsten dieser Reliefs ist ihre Zusammengehörigkeit schon von Louis Courajod, dem bekannten rastlosen Forscher und Konservator der Abteilung der christlichen Plastik des Louvre, welchem diese Sammlung den Ankauf des Hauptwerkes unter allen diesen Darstellungen, das grosse bemalte Thonrelief der Sammlung Nieuwekerke-Bardini verdankt, richtig erkannt und betont worden.[1]) Jedoch lässt sich die Zahl derselben verdreifachen und selbst vervierfachen; sodann lassen sich aus denselben einzelne Gruppen ausscheiden, welche auf dieselbe Künstlerhand oder doch auf ganz nahe verwandte Künstler zurückzuführen sind; vor Allem vermag ich aber meinem französischen Kollegen in seiner Schlussfolgerung nicht beizustimmen. Courajod spricht sich nämlich für den sienesischen Ursprung dieser Bildwerke aus und setzt sie an den Ausgang des Quattrocento, während sie nach meiner schon oben ausgesprochenen Ueberzeugung sämmtlich florentinischer Herkunft sind und zwar auf die Zeit Donatello's und den Kreis der von ihm unmittelbar beeinflussten oder gar in seiner Werkstatt beschäftigten Künstler zurückgehen. Zu seiner Bestimmung ist Courajod durch gewisse der sienesischen Plastik des

[1]) Vgl. Gazette des Beaux-Arts 1881, Märzheft.

XV. Jahrhunderts verwandte Züge dieser Bildwerke veranlasst worden, namentlich durch jenen auf Quercia zurückgehenden Ausdruck einer gewissen stummen Grossartigkeit, durch die Innigkeit der Empfindung in dem Verhältniss von Mutter und Kind, wie durch die etwas kleinliche Sorgfalt und Sauberkeit in der Ausführung; endlich war für ihn der Umstand massgebend, dass noch heute ein Hauptwerk an seinem alten Platze aussen am Dom von Siena angebracht ist.

Um zunächst auf den letzten Punkt einzugehen, so befinden sich, abgesehen davon, dass gerade dieses Relief in Siena herkömmlich und noch heute als ein Werk des Michelozzo, also eines florentiner Gehilfen des Donatello bezeichnet wird, von den zahlreichen zugehörigen Werken einige noch jetzt an Ort und Stelle in Florenz und von den meisten anderen lässt sich ihre Herkunft aus Florenz oder der nächsten Umgebung von Florenz nachweisen, oder sie lassen sich doch auf Sammlungen zurückführen, welche in Florenz gebildet wurden. Was nun die Verwandtschaft der stilistischen Eigentümlichkeiten dieser Arbeiten mit dem Kunstcharakter der sieneser Schule anlangt, so finden sich dieselben in der letzteren doch keinegswegs, wie hier, vereint; vielmehr ist jener grossartige, fast gewaltige Zug in der Auffassung des Quercia mit einer derben, noch etwas allgemeinen und oberflächlichen Gestaltung der Körper und der Gewandung verbunden, während die zierlich gestaltende und sauber durchführende jüngere Künstlergeneration seit Vecchietta eine gewisse Innerlichkeit und Lieblichkeit der Auffassung zeigt, die aber viel eher schwächlich und manieriert erscheint als mit dem feinen Naturalismus und mit dem Ernst und der Grösse gepaart ist, welche auch Courajod als eine der charakteristischen Eigenschaften unserer Madonnenreliefs hervorhebt. Den Beweis dafür liefern die wenigen sicher auf sienesische Künstler zurückzuführenden Madonnenreliefs: Neroccio's kleine Madonna am Thürpfosten der Chiesa di Fonte Giusta zu Siena, eine dem Federighi zugeschriebene Madonna in den Klosterräumen von San Francesco ebenda und ein gleichfalls von dort stammendes, dem Cozzarelli beigemessenes Madonnenrelief im Berliner Museum. Am nächsten steht unsern Bildwerken noch ein kleines Marmorrelief im Pal. Sarocchi zu Siena, von dem eine treue gleichzeitige und gleichwertige Wiederholung kürzlich aus dem Gebiete von Siena (aus einer Villa unfern Pienza) in den Louvre gekommen ist; beide für die Familie Piccolomini gearbeitet.[1]) Doch ist für diese, wenn auch Herkunft und Auftraggeber für einen sienesischen Künstler sprechen, keineswegs die Ausführung durch einen florentiner Bildhauer ausgeschlossen: steht doch die Zahl florentiner Bildwerke in Siena gar nicht so weit hinter der der einheimischen Bildwerke zurück; und war doch u. A. Bernardo Rossellino gerade für die Piccolomini in Pienza und angeblich auch in Siena hervorragend thätig.[2])

Wie abgesehen von den stilistischen Eigentümlichkeiten auch die Art der Dekoration gegen den sienesischen Ursprung dieser Bildwerke und für ihre Entstehung in

---

[1]) Vgl. das Märzheft der Gazette des Beaux-Arts von 1881, das eine treue Abbildung des Reliefs giebt.

[2]) Auch ein äusserer Grund, der gegen die Herkunft dieser Arbeiten aus der Bildnerschule Siena's spricht, ist die grosse Zahl derselben: wie wir gleich sehen werden, zählen diese Reliefs nach Dutzenden, und ihre Zahl wird sich gewiss mit der Zeit noch wesentlich vermehren lassen. Wie liesse sich in Siena, das nach den uns erhaltenen Werken im ganzen Quattrocento nur einige Dutzend plastischer Bildwerke hervorgebracht hat, eine so umfassende Thätigkeit gerade in der Darstellung eines einzelnen Motives und in den Ateliers weniger Künstler erklären?

Florenz unter dem direkten Einflusse Donatello's Zeugniss ablegt, werden wir erörtern, wenn wir jetzt die verschiedenen hierher gehörigen Reliefs unserer Sammlung einzeln besprechen. Dabei sollen die in anderen Sammlungen befindlichen Reliefs mit den gleichartigen Arbeiten unseres Museums zusammen genannt werden.

Unter den Erwerbungen, welche Waagen im Frühjahr 1842 in Florenz machte, befindet sich das kleine Marmorrelief der Madonna mit dem Kinde, welches bei seiner Aufstellung im Museum dadurch wieder in Vergessenheit gekommen ist, dass es hinter einer Säule völlig versteckt eingemauert wurde; erst vor einigen Jahren hat es einen angemessenen Platz in der vom Römischen Kaisersaal für die Sammlung der christlichen Skulpturen abgetrennten Abteilung erhalten. Die beistehende Abbildung giebt das Motiv dieses Reliefs. Die auffallenden Einzelheiten desselben, die einem sehr ausgesprochenen, beinahe das Hässliche suchenden Naturalismus entspringen: das Missverhältniss im oberen und dem kurzen unteren Teil des



Gesichts, das volle und locker zusammengebundene Haar, die üppige Fülle des weichen Fleisches, unter welcher einzelne stark hervortretende Knochen und Hautfalten ein bereits alterndes Modell verraten, die langen Parallelfalten der weiten Gewandung, die kauernde Stellung des Kindes — alle diese Eigenarten finden sich in mehreren grösseren Marmorreliefs wieder, in denen die Madonna in ganzer Figur sitzend dargestellt ist, und worin an Stelle der zwei Cherubim durch die Hinzufügung verschiedener Engel, welche das Kind durch ihre Musik, ihr kindliches Spiel oder durch Darbringung von Geschenken zu erfreuen bemüht sind, der reichen Gruppe ein eingentümlich genreartiger Zug aufgeprägt ist. Das grösste derselben, noch in seiner alten aber durch moderne Zusätze entstellten Einrahmung, ist das von dem bekannten florentiner Goldschmied und Antiquar Francesco Lombardi in die Capella de' Medici in Sta. Croce zu Florenz gestiftete Madonnenrelief. Die hergebrachte Bezeichnung desselben als ein Werk des Donatello trifft jedesfalls die Richtung und Schule, aus welcher es stammt. Das bezeugt schon seine überreiche, eigentümlich barocke Einrahmung und Deko-

ration, die als Ganzes wie in jedem einzelnen Motiv auf Donatello zurückgeht: in dem mosaikartigen Schmuck durch farbige Glaspasten, namentlich im Grunde, den langhalsigen Henkelvasen mit ihrer Dekoration eines langgezogenen Eierstabs, den Muscheln, Blattkränzen u. s. f. Um an den grossen Meister selbst zu denken, dazu sind die Verhältnisse in den Figuren zu wenig gelungen, ist der Ausdruck zu befangen und zu starr. Aber der Künstler steht dem Donatello so nahe, wie keiner von dessen bekannten Schülern; es ist daher namentlich bei diesem Werke nicht unmöglich, dass er es noch in Donatello's Atelier und unter dessen Beihilfe gearbeitet haben kann.

Die Hand desselben Meisters verrät sich in dem ähnlichen Madonnenrelief des South Kensington Museums, No. 7624' 61, das leider nicht mehr seine alte Einrahmung besitzt. Die unbearbeiteten Löcher im Marmor zwischen den Figuren lassen auch hier auf die gleiche mosaikartige Ausschmückung des Grundes mit Glaspasten schliessen. Statt der drei Engel des florentiner Reliefs, welche rechts hinter der Madonna mit Fruchtkörben nahen, sind hier rings um die Hauptgruppe fünf Engel angeordnet, von denen drei auf langen Blasinstrumenten und Doppelflöten musicieren, zwei andere mit Spielzeug das ernst drein schauende Kind zu erheitern suchen. Statt auf der Erde, wie in dem ebengenannten Relief, hockt hier die Madonna auf einem ganz niedrigen Klappstuhl, dessen Dekoration wieder die bekannten Donatello'schen Ornamente zeigt. In seinem naturalistischen Bestreben, das Blasen der Engel möglichst treu auszudrücken, hat der Künstler ihren Gesichtern einen beinahe komisch-hässlichen Ausdruck gegeben. Die auf dem florentiner Relief über demselben angebrachte Dekoration von Cherubim mit Blattverzierungen findet sich in gleicher Form hier als Schmuck des Heiligenscheins der Madonna.

Ein drittes ganz verwandtes Relief findet sich endlich im Privatbesitz zu Florenz, bei Herrn Stefano Bardini, von welchem unser Museum im Jahre 1881 ein bemaltes Stuckrelief eben dieses Bildwerkes erworben hat, dessen Abbildung wir beistehend bringen. Die Anordnung ist der auf dem Londoner Relief aufs engste verwandt: Maria, mit dickem, nur lose zusammengebundenem Haar, sitzt auch hier auf niedrigem Klappsessel; über ihr die beiden schwebenden Engel, in lange Hörner blasend; nur das Kind und die drei Engel, welche mit ihm spielen, sind etwas anders angeordnet. Wenn sich nun Anordnung und Auffassung, auch die Erfindung dieses Bildwerkes auf denselben Künstler zurückführen lassen, der das kleine Berliner Madonnenrelief sowie die beiden Reliefs in Sta. Croce und im South Kensington Museum anfertigte, so scheint die Ausführung doch eine andere, geringere Hand zu verraten. Gegenüber der weichen, ziemlich breiten Behandlung der übrigen Bildwerke macht sich hier eine allzukleinliche, übertrieben saubere Ausführung geltend; auch sind dem Künstler einzelne schwierigere Verkürzungen, besonders in der Zeichnung der Augen noch arg missglückt. Für die ausgeprägt naturalistische Richtung dieser Schule ist die Behandlung des nackten Fleisches, das wohl selten in seiner weichen Oberfläche so treu in Marmor wiedergegeben ist, sehr bezeichnend.

Ein kleines Bronzerelief, das gleichfalls auf den Meister dieser Madonnen zurückzugehen scheint, ist die aufrecht stehende, von mehreren Engeln umgebene Madonna, welche der Louvre mit der ersten Schenkung des Herrn His de la Salle 1876 erworben hat (Suppl. No. 48E).

Für eine zweite Gruppe dieser Madonnenreliefs bietet unsere Sammlung gleichfalls ein charakteristisches Beispiel, ein kleines 1882 erworbenes Bildwerk aus

gebranntem Thon, leider durch scharfes Abwaschen der alten Farbe jetzt zu stumpf in den Formen, wie die untenstehende Abbildung genügend zeigt. Gegenüber



den Werken des ebengenannten Meisters zeichnet sich dieses Relief und die ihm nahestehenden Werke durch freiere Anordnung im Raum, einfachere und vornehmere Auffassung, glücklichere Verhältnisse, durch die edlen, selbst schönen Formen im Kopfe der Madonna, den ernsten, fast erhabenen Ausdruck, wie durch Mass und Geschmack in der Anordnung der Gewandung und Faltengebung, namentlich in dem hier nie fehlenden grossen Kopftuch, vorteilhaft aus. Durch Umfang wie namentlich durch die vollständig erhaltene alte Bemalung das bedeutendste und überhaupt das reizvollste Werk dieser ganzen Gattung ist das schon erwähnte, vor einigen Jahren für den Louvre erworbene bemalte Thonrelief der Madonna, die sitzend auf einem Stuhl ohne Lehne vor einem ausgespannten Teppich dargestellt ist.[1]) Der Geschmack in der Anordnung ist in dieser Arbeit ebenso bewunderungswürdig wie die grossen Züge der Maria, der feierlich ernste Ausdruck in Mutter und Kind und die feine Wirkung der Farben. Courajod, der die künstlerischen Verdienste dieses Reliefs richtig erkannt und aufs lebhafteste geschildert hat, leitet einen Beweisgrund für seine Annahme, dass dieses Bildwerk sienesischen



[1]) Vgl. die Abbildung in dem oben citierten Aufsatz von L. Courajod in der Gazette des Beaux-Arts 1881.

Ursprungs sei, aus der Lage des Ortes her, an dem sich dasselbe befand. Aber er ist dabei offenbar im Irrtume über dieselbe gewesen: San Lorenzo a Tignano bei Pavarnelle liegt nicht im Gebiete von Siena, sondern im alten florentiner Gebiete; auch ist die Entfernung des Ortes von Siena etwa doppelt so gross wie die von Florenz.

Schon Courajod hat mit diesem Werke ein grosses Tondo zusammengestellt, welches aussen über der Seitenthür des Domes zu Siena angebracht ist, und von dem unsere Sammlung einen Gipsabguss besitzt. Milanesi's Urkundenbuch von Siena giebt uns leider keine Auskunft über diese Arbeit; doch dürfen wir — wie oben schon ausgeführt ist — der alten Tradition, dass Michelozzo der Verfertiger des Reliefs sei, wenigstens insoweit Glauben beimessen, als dadurch die Richtung und Schule, aus welcher das Werk hervorgegangen ist, richtig bestimmt wird. An Michelozzo selbst dürfen wir aber nach dem leider noch recht unvollständigen Material, welches in seinen beglaubigten Arbeiten vorliegt, wohl kaum festhalten. Solchen Werken, wie seinem Engel vom Grabmal Aragazzo im Dom zu Montepulciano oder dem Modell des Johannes im Hof der Annunziata zu Florenz, entspricht wohl der ernste grossartige Charakter dieses Reliefs, nicht aber seine liebevolle Durchführung, der reiche und sehr naturalistisch behandelte Faltenwurf, namentlich im Kopftuche. Lässt die Gesichtsbildung und der ernste Ausdruck der Madonna auf den gleichen Meister schliessen, der das Louvre-Relief und, wie ich vermute, auch das kleine Berliner Thonrelief arbeitete, so weisen doch andererseits wieder die kräftige und knochige Bildung der Gestalten, die eckige Zeichnung, der hässliche Zug im Munde des Christkinds durch die skrophulös aufgeworfenen Lippen, endlich die flüchtige Art, wie die Cherubim im Grunde eingeritzt sind, auffallende Beziehungen zu dem Meister der erstgenannten Gruppe von Madonnenreliefs.

Dem Louvre-Relief näher als dieses Marmorrelief am Dom von Siena steht ein unbemaltes, sehr vorzügliches Thonrelief im South Kensington Museum (No. 57 367): Maria, in halber Figur, anbetend vor dem bis auf die nackten Aermchen in Windeln umwickelten Christkinde, das in einem Kinderstuhle vor ihr sitzt. Auffassung, Tracht (Kopftuch) und Faltengebung ist mit jenem Relief nahe verwandt; dagegen sind die Köpfe, bei aller Schönheit, individueller, die Behandlung des Fleisches ist weicher, die Zeichnung korrekter. Dasselbe Motiv in ganz ähnlicher Anordnung zeigt ein namentlich auch durch seine alte Elnrahmung interessantes ursprünglich vergoldetes Thonrelief im Besitz von M. Eugène Piot in Paris. Es hat die Form eines tondo, eingerahmt von einem mit schmalem Band umwundenen Laubkranz. Wie dieser in seiner Bildung für Donatello und seine Schule eigentümlich ist, so ist es auch die Zeichnung und Profilierung des tabernakelartigen Rahmens mit seinen kanellierten Pilastern, korinthischen Kapitellen und den charakteristischen, kräftig gebildeten Muscheln in den Ecken. Selbst der nur der Werkstatt Donatello's eigentümliche Hintergrund mit mosaikartig eingelegten farbigen Glasstückchen fehlt hier nicht, um uns über die Herkunft des Reliefs ausser allem Zweifel zu lassen.

Wieder ein neues Motiv bringt ein unbemaltes Thonrelief, das noch heute an Ort und Stelle sich befindet, aber hinter dem schmutzigen Glas eines Tabernakels an der Via Pietra Piana zu Florenz bisher unbeachtet geblieben und weit weniger zugänglich ist, als eine alte Nachbildung dieses Reliefs in stucco duro im South Kensington Museum (No. 7412 '60). Die Madonna sitzt auf einem Stuhl ohne Lehne (demselben, den wir auf dem grossen Louvre-Relief kennen lernten, und dekoriert, wie der Klappstuhl des grossen Marmorreliefs im South Kensington Museum) und drückt das

auf ihrem Schosse stehende, in Windeln eng eingewickelte Kindchen an ihre Brust. Die Anordnung, die Gewandung mit ihrer reichen Fältelung in parallelen Langfalten, der Typus von Mutter und Kind, selbst einzelne Unarten, wie die rechtwinkeligen Biegungen des Körpers und der Arme und Beine, lassen einen dem Meister jener Madonna im Louvre eng verwandten Künstler aus Donatello's Nachfolge, wenn nicht gar denselben Künstler erkennen. Auch der Louvre selbst besitzt in der unmittelbaren Nähe jenes farbigen Thonreliefs ein grosses Bronzerelief, nach seiner Herkunft die Madonna von Fontainebleau genannt, welches eine sehr ähnliche Komposition desselben Künstlers wiedergiebt, freilich in einer wohl um ein Jahrhundert späteren Bronzekopie.

Unter den neuen Erwerbungen und zwischen den neuesten grossartigen Schenkungen ganzer Sammlungen hat der Louvre ferner noch zwei Madonnenreliefs derselben Richtung zu verzeichnen: ein bemaltes Relief in carta pesta, die das Kind an sich drückende Madonna, in halber Figur, aus dem Nachlass von Timbal (No. 22; fast wie in den ebengenannten Bildwerken, Maria aber stehend); sowie das ähnliche Motiv, ausnahmsweise jedoch die Gruppe von vorn gesehen und mit zwei Cherubim zur Seite, in Marmor, aus Baron Ch. Davillier's Sammlung. Das erstgenannte Relief kommt auch sonst in anderen alten Nachbildungen in stucco duro oder carta pesta vor.[1]) In Kopfbildung, Ausdruck, Anordnung des Haares und in der Gewandung sind beide Reliefs, namentlich das aus der Timbal'schen Sammlung, einem grösseren und bedeutenderen bemalten Thonrelief unserer Sammlung verwandt (No. 1051), das uns, wie ich glaube, schon eine bestimmtere Vermutung in Bezug auf seinen Urheber gestattet, während wir bei allen bisher genannten Arbeiten uns mit der Bezeichnung „Richtung" oder „Werkstatt des Donatello" begnügen müssen. Die beistehende Abbildung vergegenwärtigt das Motiv.



In der Art, wie das Kind spielend das Händchen an den Mund legt, wie das Kopftuch der Maria halb zurückgeschlagen ist und das wellige Haar über der Stirn freilässt, endlich in der Anordnung des Gewandes schliesst sich dies Relief dem Timbal'schen unmittelbar an. Auch die Kopfbildung und Zeichnung der Hände ist eine ganz ähnliche; nur ist das Timbal'sche Relief als Nachbildung in einem ungünstigen Material nicht von der gleichen Schärfe und künstlerischen Feinheit wie das Berliner Originalwerk, welches auch, entsprechend der verschiedenen Komposition, in sehr viel höherem Relief gehalten ist. Erworben wurde dies Bildwerk, dessen Wert durch die trefflich erhaltene alte Bemalung noch erhöht wird, im Jahre 1877 durch die freundliche Vermittlung des Herrn Adolf von Beckerath aus Palazzo de' Gialli in Via Tornabuoni in Florenz. Der

[1]) Mehrere ganz ähnliche Motive kommen in alten Nachbildungen in Thon und Stuck nicht selten im Kunsthandel in Italien vor, gewöhnlich unter der irrtümlichen Bezeichnung Quercia.

Name eines bestimmten Künstlers hatte sich hier nicht dafür erhalten. Wenn ich dasselbe in unsere Sammlung wenigstens vermutungsweise mit der Bezeichnung Michelozzo eingereiht habe, so hat mich dazu die grosse Verwandtschaft in der Faltengebung sowohl als namentlich in der Bildung des Kopfes der Madonna mit Michelozzo's Figur des Glaubens am Grabmal Johann's XXIII. im Battistero zu Florenz bestimmt. Freilich muss diese Benennung als eine fragliche ausdrücklich bekannt werden; denn obgleich uns eine nicht unbeträchtliche Zahl meist sehr umfangreicher Arbeiten von Michelozzo urkundlich bezeugt sind, so geht doch nur eine darunter auf den Künstler allein zurück, und diese (der Johannes am Silberaltar der Opera del duomo zu Florenz) ist wenig geeignet, um sich danach einen Begriff von Michelozzo's Eigenart als Bildhauer zu bilden. Denn an den drei grossen Marmorgrabmälern in Florenz, Montepulciano und Neapel, die Michelozzo gemeinsam mit Donatello ausführte, ist für die Bestimmung, was der eine und der andere daran gearbeitet hat, kein urkundlicher Anhalt geboten; die Scheidung aus rein stilistischen Rücksichten wird aber dadurch sehr erschwert, dass offenbar vieles an diesen Grabmälern (zumal an denen in Neapel und Montepulciano) die starke Beteiligung von handwerksmässigen Gehilfen bezeugt. Die Reliefs tanzender Engel an der Aussenkanzel des Domes von Prato, die gleichfalls urkundlich von Donatello und Michelozzo gemeinsam ausgeführt wurde, zeigen so sehr den Charakter Donatello's, dass Michelozzo's Arbeit hier sich offenbar auf die Ausführung von Donatello's Modellen beschränkt. Endlich sehen wir in dem plastischen Schmuck der beiden Thore des Palazzo Portinari und der gleichnamigen Kapelle in San Eustorgio zu Mailand in der gehäuften Anordnung wie in der Ausführung schon so ausgesprochene Eigentümlichkeiten der norditalischen Kunst, dass auch hier wieder die Ausscheidung des Anteils, der Michelozzo allein gebührt, die grössten Schwierigkeiten bietet. Dennoch müssen wir vorläufig daran festhalten, diejenigen Teile der oben genannten Grabmonumente, welche von Donatello's Eigenart wesentlich abweichen, als Michelozzo's Werk zu betrachten und daraus das Bild seiner Eigentümlichkeit als Bildhauer uns zu bilden. Aus dem Vergleich damit können wir, wie ich glaube, den Anhalt gewinnen, das Berliner Thonrelief und vielleicht auch die beiden vorher beschriebenen Reliefs des Louvre aus den Sammlungen Timbal und Davillier als Werke Michelozzo's wenigstens vermutungsweise anzusprechen.



Die Berliner Sammlung besitzt — wie schon eingangs erwähnt ist — ein grösseres Marmorrelief, das im Jahre 1842 als eine eigenhändige Arbeit Donatello's angekauft wurde (No. 610). Die beigegebene Abbildung beweisst wohl zur Genüge, dass dasselbe diese Bezeichnung nicht rechtfertigt: für Donatello ist weder die Anordnung hinreichend originell und bedeutend, noch Zeichnung und Modellierung meisterhaft genug. Doch steht das Relief, das sehr flach gehalten ist, seiner Werk-

statt in der That sehr nahe. Insbesondere erinnert es, auch in seiner Einrahmung durch kleine Pilaster und in der Bildung ihrer Kapitelle, an den plastischen Schmuck des Altars in der Sakristei von San Lorenzo zu Florenz, dessen Entwurf zweifellos (wie der Schmuck der ganzen Sakristei) auf Donatello zurückgeht, aber von dessen eigenhändigen Arbeiten sich noch weiter entfernt als unser Relief.

In abweichender Weise, aber nicht minder deutlich auf Donatello geht eine andere Komposition der Madonna mit dem Kind zurück, von der grade unser Museum zwei verschiedene, soviel ich weiss einzige alte Nachbildungen besitzt: ein grösseres, jetzt farbloses Thonrelief, dessen Abbildung wir hier geben, und eine ziemlich umfangreiche Bleiplakette; beide vor wenigen Jahren in Florenz erworben. Die lebhafte Bewegung des kräftigen Kindes von echt Donatello'schem Typus, das, wie durch ein Geräusch aufgeschreckt, sich von der Mutterbrust plötzlich abwendet, ist in der Erfindung des Meisters selbst nicht unwürdig, an den auch die Bildung derMaria erinnert.



Mehr noch dem Meister selbst nähert sich ein sehr gutes Flachrelief aus Marmor im South Kensington Museum (No. 8376'63). Die geschickte malerische Anordnung und Behandlung des Reliefs, das bausbäckige Köpfchen des Kindes mit seinem vollen, schilfartig gebildeten Haar erinnern sehr an Donatello's Werke, ohne jedoch überzeugend den Eindruck einer eigenhändigen Arbeit desselben zu machen. Ein Schüler oder Nachfolger in der Art des Buggiano mag der Künstler sein; doch ist dieses Madonnenrelief den bekannten Marmorbrunnen Buggiano's in den beiden Sakristeien des florentiner Domes wesentlich überlegen.

Die letztgenannten Arbeiten führen uns direkt auf die Frage: welchen Anhalt bieten uns zum Vergleich mit allen diesen Madonnenreliefs bezeugte Werke desselben Motivs von Donatello selbst oder von seinen bekannten Schülern? Leider ist die Antwort darauf eine wenig befriedigende, obgleich uns Vasari eine ziemlich beträchtliche Zahl von Madonnenreliefs des Donatello beschreibt. Er spricht nämlich von Madonnen in Casa Medici, bei Jacopo Capponi, Messer Antonio de' Nobili, Lelio Torelli und Bartolommeo de' Grandi, sämmtlich in Florenz; endlich nennt er ein Relief, welches Donatello für ein Kloster in Padua fertigte. Keine dieser Arbeiten ist heute noch nachzuweisen; möglich aber, dass Vasari eines oder das andere der von uns besprochenen Madonnenreliefs für eine eigenhändige Arbeit Donatello's nahm. Unter den erhaltenen Bildwerken des Meisters ist die Darstellung der Madonna ganz auffallend selten. Die lebensgrosse Bronzestatue der sitzenden Madonna auf dem Hochaltar des Santo zu Padua bietet als Statue für unsere Reliefdarstellungen nur unbedeutende Anhaltepunkte, abgesehen davon, dass dieselbe urkundlich nicht Donatello allein, sondern demselben gemeinsam mit ver-

schiedenen Gehilfen aufgetragen wurde. Ein Relief der Madonna in halber Figur ist ferner im Halbrund über dem Grabmal Johann's XXIII. im Battistero angebracht; aber auch diese Arbeit ist bekanntlich eine gemeinsame, und obenein ist von allen plastischen Teilen gerade dieses Relief das handwerksmässigste und am wenigsten im Charakter Donatello's. Am bezeichnendsten scheint mir ein nur ganz nebensächlich auf einem der vier bekannten Bronzereliefs mit den Wundern des heiligen Antonius im Santo zu Padua angebrachtes Madonnenrelief: die Portallünette in dem architektonischen Grunde auf der Darstellung der „Anerkennung des Kindes": Maria in halber Figur, stehend mit Mantel und dichtem Kopftuch, das nackte Kind zärtlich an sich drückend. Unter den Darstellungen gleichen Gegenstandes, die wir bisher besprochen haben, ist diese namentlich dem Tabernakel in Via Pietra Piana, der Madonna aus dem Davillier'schen Legat im Louvre und mehr noch dem Relief der Timbal'schen Sammlung verwandt. Freilich ist auch diese Madonnendarstellung als beinahe winzig kleine Dekoration des Hintergrundes und in Anbetracht, dass auch diese Reliefs unter Teilnahme verschiedener Gehilfen ansgeführt wurden, nur von untergeordneter Bedeutung, wenn wir uns einen vollgültigen Begriff davon bilden wollen, wie Donatello selbst das Motiv der Madonna mit dem Kinde aufgefasst und ausgeführt haben wüde. Für den Nachweis, dass die umfangreiche Gruppe von Madonnenreliefs, welche wir oben eingehend besprochen haben, auf Donatello's Nachfolger und zum Teil wohl selbst auf seine Werkstatt zurückgehen, habe ich mich deshalb darauf beschränken müssen, aus dem allgemeinen Charakter von Donatello's Werken, seiner Auffassung und seiner Dekoration die Schlüsse für ihre Herkunft zu ziehen. Nur ausschliesslich aus derselben Quelle können wir daher Belehrung auf die weitere Frage erhalten, welcher Zeit Donatello's die Künstler dieser Reliefs angehören. Ich glaube, im Grossen und Ganzen kann man dieselben als Schüler und Nachfolger Donatello's aus dessen mittlerer florentiner Zeit, vor seinem Aufenthalt in Padua bezeichnen. Es fehlt ihnen durchweg die Einfachheit und Grösse der Reliefs aus Donatello's Frühzeit, wie das Verkündigungsrelief in Sta. Croce; andererseits haben sie auch noch nicht die Unruhe und Ueberfüllung in Ausdruck, Komposition und Gewandung, welche die letzten Arbeiten des Meisters in San Lorenzo charakterisiert. Am meisten entsprechen sie Donatello's Arbeiten aus den dreissiger Jahren, den tanzenden Putten an seinen beiden Kanzeln in Florenz und Prato, den Medaillons im Hofe des Palazzo Riccardi u. s. f. Doch lässt sich trotzdem zwischen einzelnen jener verschiedenen Arbeiten ein nicht unwesentlicher Zwischenraum herauserkennen. Während z. B. das grosse Marmorrelief der Capella de' Medici in Sta. Croce kaum nach 1430 entstanden sein wird, zeigt das unbemalte Thonrelief des South Kensington Museum, worin Maria das vor ihr im Stuhle liegende Kind verehrt (No. 57 '67) schon Anklänge an Desiderio und wird daher gewiss nicht vor 1450 entstanden sein.

Wenn ich nur in wenigen Ausnahmen auf den Namen eines Künstlers für eines dieser Reliefs zu raten im Stande war, und einen solchen auch nur ganz hypothetisch zu nennen wagte, so liegt der Grund dafür teils in unserer mangelhaften Kenntnis des Kreises von Schülern und Gesellen, welche in Florenz mit Donatello arbeiteten, oder dort in seine Fussstapfen traten, teils auch darin, dass von den wenigen florentiner Schülern und Nachfolgern Donatello's Darstellungen des gleichen Motivs nicht bekannt sind. Künstler wie Buggiano, Agostino di Duccio in seiner früheren Zeit, Simone Ferrucci und verwandte Meister würden für einzelne Werke dieser Gruppe von Madonnenreliefs vielleicht in Betracht kommen können, hätten wir von

ihnen beglaubigte Werke verwandten Motivs. Bei dem jetzigen Stand unserer Kenntniss der Monumente wie der urkundlichen Forschung glaubte ich mich auf die einfache Zusammengruppierung der hier besprochenen Werke beschränken zu müssen. Die grade für die Plastik des Quattrocento neuerdings so erfolgreiche Forschung wird auch hier hoffentlich bald Anhaltepunkte zu schärferer Sonderung und genauerer Bestimmung herbeischaffen.



Eine neue Erwerbung der plastischen Abteilung, die noch nicht zur Aufstellung gekommen ist, verlangt als ein zweifelloses Werk Donatello's aus dessen letzter Zeit, wenn auch nur eine Nachbildung in carta pesta, noch eine kurze Erwähnung. Die alte Vergoldung ist grossenteils durch Feuchtigkeit zerstört, die auch die Schärfe beeinträchtigt und einzelne Teile (wie den rechten Arm Christi) abgelöst hat. Dennoch erschien mir das Stück noch wert, in unsere Sammlung aufgenommen zu werden; denn es vergegenwärtigt uns in einer in des Meisters Werkstatt angefertigten Nachbildung eine Komposition, deren Original jetzt verschollen ist. Die beistehende Abbildung charakterisiert dasselbe hinreichend, um den Beschauer über den Meister und über die Zeit der Entstehung nicht in Zweifel zu lassen.

Die Scene liegt zeitlich in der Mitte zwischen den beiden bekannten Reliefs der einen Kanzel in San Lorenzo zu Florenz, zwischen der Kreuzigung und der Beweinung: hier sehen wir die Klage unter dem Kreuz, von dem der Leichnam Christi erst abgenommen werden soll, dargestellt. Die Art der Auffassung erinnert sofort an jene Kanzelreliefs; auch hier die langen, starkknochigen Gestalten in ihren dünnen, reichfaltigen und an den Körper wie nasse Laken anklatschenden Gewändern; auch hier die ausgelassenen Aeusserungen des Schmerzes und die ganz flache Reliefbehandlung.

Wahrscheinlich ist die Nachbildung, wie gewöhnlich, über ein Thonmodell des Künstlers angefertigt worden; ob etwa über einen Entwurf für eines der Kanzelreliefs? Nicht ohne Interesse ist der fein profilierte rot gefärbte alte Holzrahmen des Reliefs.[1])

PHILIPP HAINHOFER UND DER POMMERSCHE KUNSTSCHRANK

VON JULIUS LESSING

II

Seit dem Erscheinen des Artikels I über den Pommerschen Kunstschrank (Jahrbuch 1883 Heft 1) ist dieses hervorragende Werk deutscher Kleinkunst im Kunstgewerbe-Museum einer sehr umfangreichen Reparatur unterzogen worden, welche noch nicht völlig beendet ist. Trotz der vielen Beschädigungen wird es möglich sein, den Schrank wieder in seine ursprüngliche Erscheinung zu bringen, nur für wenige Lücken ist kein Anhalt zu finden. Am durchgreifendsten ändert sich die Gesammterscheinung durch Wiederherstellung des ursprünglichen tischartigen Untersatzes, der noch 1684 vorhanden war, aber seitdem in der Kgl. Kunstkammer durch einen nicht zugehörigen Tisch ersetzt wurde.

Von dieser Rekonstruktion, welche der Schrank erfährt, wird eine Abbildung Kunde geben, welche aber erst nach Abschluss der Reparaturarbeit ganz beendet werden kann; im Zusammenhang mit dieser Abbildung sollen die näheren Mittheilungen über die fehlenden und ergänzten Teile des Schrankes gegeben werden.

Inzwischen ist es aber dem Kunstgewerbe-Museum durch die freundliche Unterstützung des Herzoglichen Oberbibliothekars, Dr. von Heinemann, möglich geworden, den handschriftlichen Nachlass Hainhofer's in der Bibliothek zu Wolfenbüttel eingehend zu benutzen und ich möchte zunächst aus diesen Papieren genaue Mittheilung machen über ein Kunstwerk, welches Philipp Hainhofer gleichfalls für Herzog Philipp II. von Pommern anfertigen liess und welches in fast allen Beziehungen der Vorläufer des Kunstschrankes gewesen ist. Es ist dies der schon im vorigen Jahreshefte von mir erwähnte silberne Nähkorb, von welchem bisher keinerlei Kunde auf uns gekommen war.

DER SILBERNE NÄHKORB

Wir sind für die Kenntniss dieses Kunstwerkes lediglich auf die Notizen angewiesen, welche das Hainhofer'sche Konzeptbuch enthält. Von den Briefen selbst

[1]) Unsere Abbildung spielender Putten reproduziert eine bisher nur in dem Exemplar unserer Sammlung bekannte auffallend grosse Plakette, ein Hauptstück der Bardini'schen Sammlung, in welche sie aus der Versteigerung Mylius in Genua gelangte. Der Charakter Donatello'scher Kunstweise giebt sich so deutlich und in so ansprechender Weise darin kund, dass wir nicht näher darauf einzugehen brauchen.

sowie von den Rechnungen, welche nach Stettin geschickt waren, hat sich im dortigen Archiv nichts mehr finden lassen.

Wo das Werk selbst geblieben, ist nicht ersichtlich; in dem Nachlass-Inventar des Pommerschen Fürstenhauses von 1637 wird der Korb nicht erwähnt; da er als Geschenk für die Gemahlin Philipp II., die Herzogin Sophie, bestimmt war, so ist er vielleicht nicht in den Familienschatz gekommen, sondern an persönliche Erben der Fürstin übergegangen und dann irgendwo verschwunden.

Aus Hainhofer's Briefen und dem Vergleiche mit verwandten Werken jener Tage wird sich ein annähernd deutliches Bild von dem Kunstwerk herstellen lassen.

Der „Silberne Nähkorb", in den Briefen zumeist nur als der „Silberne Korb" bezeichnet, wird ebenso wie der Pommersche Kunstschrank nicht auf ursprünglichen Wunsch des Herzogs, sondern auf Anraten und Betrieb Hainhofer's angefertigt. Wie in jenem Falle so wird auch hier zunächst ein leidlich einfaches Projekt eingereicht, das sich während der Arbeit immer mehr erweitert und zu welchem, gerade wie dort, Einzelheiten noch nachträglich gefertigt werden sollen.

Der „Silberne Korb" stellt ungefähr das vor, was wir heute einen „Nähkorb mit vollständiger Einrichtung" nennen würden; er ist für die Herzogin bestimmt, welcher er Weihnachten 1610 einbescheert werden soll, bei allen Einzelheiten wird Rücksicht genommen, was der hohen Frau wohl gefallen möge. Es ist die Herzogin Sophie von Holstein, von welcher Hainhofer in seinem Tagebuch der Stettiner Reise (S. 28) rühmt:

> Ihre F. G. haben auch ziemlichen Verstand grosse Lust und Freud zu dergleichen Curiositäten, und um täglicher Vermehrung willen dieses Stüblein oder Kabinet schier zu eng woll werden.

Bei der Würdigung des Ganzen und der Einzelheiten müssen wir im Auge behalten, dass es sich hier — ebenso wie beim Pommerschen Kunstschrank — nicht um einen wirklichen Gebrauchsgegenstand handelt, sondern dass der Silberne Korb vornehmlich ein Schaustück ist. Derselbe steckt für gewöhnlich in einem kunstreichen Futteral, welches auch noch verziert werden soll, so dass es mit dem Korb zusammen ein gefälliges Bild giebt; es wird so viel Zierrat angebracht, dass von einer bequemen Handhabung bei der Näharbeit gar nicht mehr die Rede sein kann, diese Zierrate und die verschiedenen Einrichtungsstücke dienen „zum speculieren und Zeit vertreiben"; ein mit Vögeln bemaltes Kartenspiel wird eigens eingelegt, „darmit man auch an den Vögeln, wann man nit mehr nähen mag, was zu sehen habe und eine Weile die Zeit vertreibe". Wie beim Kunstschrank wird der grösste Wert darauf gelegt, dass recht viele verschiedene Künstler daran arbeiten, sodass sich ein kleines Museum der Augsburger Spezialisten bildet. Der Korb gilt schon in Augsburg als Sehenswürdigkeit „wie allhier noch nie ist gemacht worden" „sogar die Herrn Fugger mit ihren Gemahlinnen wollen den Korb vor der Absendung besichtigen".

Die Arbeit beginnt damit, dass Hainhofer am 25. August 1610 dem Herzog ein „Muster" nach Stettin sendet und ihm anbietet, ihm einen silbernen Korb mit Deckel in ähnlicher Arbeit zu bestellen. Dieses Muster, welches 3½ fl. kostet, kann nur ein einfaches geflochtenes silbernes Körbchen gewesen sein. Hainhofer weiss aber viel Rühmens von der Verfertigerin.

Die Schwertzin (also wohl Frau Schwarz; Hainhofer verfährt in der Schreibung der Namen so willkürlich wie nur irgend Jemand zu seiner Zeit) erfreut sich eines ganz besonderen Rufes im Flechten silberner Körbe, sie hat „einen Haufen bestellter

Arbeit für den König Mathias und andere Fürsten auf dem Hals". Im Pommerschen Kunstschrank befindet sich ein ganz kleines derartiges Körbchen zur Aufnahme des Schwammes, der beim Abwischen der angekreideten Spielgewinne gebraucht wird, dieses Körbchen ist aus Silberdrath geflochten und weiter nicht bemerkenswert, ein fast gleiches ist in dem Kunstschrank von Upsala.

An unserem „Silbernen Korb" werden zweifelsohne die Dräthe in sehr kunstvoller Musterung verflochten gewesen sein.

> „Das Geflecht ist sehr mühsam in die Pass zu bringen gewesen, steht aber nicht übel, ist von starken Dräthen gemacht worden, damit er sich nicht biege und beim Anschlagen desto mehr Stärke und Widerhalt habe".

Das Geflecht bildet eine so dichte und starke Wandung, dass die einzelnen Griffe, Hespen u. s. w. mit Nieten und Schrauben darauf verfestigt werden können.

Für Bestimmung der Gesammtform des Korbes haben wir nur wenig Anhalt. Wir haben zu unterscheiden zwischen der äusseren Prachthülle und einem „Inneren Korb", welcher die Geräthe eigentlich aufnahm. Der äussere silberne Korb, dessen Einzelheiten wir zunächst feststellen müssen, hatte eine sehr reiche Ausstattung, ohne jedoch so bepackt zu sein wie der Kunstschrank. Hainhofer klagt

> „wann mehr Zeit wäre vorhanden gewesen, so hätte man alles fleissiger und mit schöneren Inventionen machen können".

Der Korb bestand aus Körper, Fuss und Deckel. Auf dem Deckel befand sich als edelstes Schmuckstück eine Europa auf dem Stier, „ein schönes liegendes Weibsbild"; dieses „Bildlein", welches wohl als rundgearbeitete Gruppe zu denken ist, wird von dem bekannten Maler Rothenhaimer gezeichnet und von Lenker ausgeführt (so findet sich der Name bei Stetten I pag. 469. Hainhofer schreibt auch Linckh, Linkher, Lüncker etc.). Dieser Künstler wird damals von Hainhofer unter allen Augsburger Goldschmieden am höchsten gestellt, er sollte auch zuerst die Hauptarbeiten am Kunstschrank liefern, ist aber ein so unzuverlässiger Mensch, dass ihm die Arbeit entzogen wird. Die Europa von ihm fertig gestellt zu bekommen, kostet viel Mühe und besondere Trinkgelder.

Das Bild der Europa wird eingefasst von goldenen mit Edelsteinen besetzten „Bändchen", welche Maulbrunner arbeitet; aufgewendet werden drei Rubinen, zwei Diamanten und drei Smaragden. Als Steinschneider wird Griesbeckh genannt (Daniel Grueszbeckh im Künstlerverzeichniss des Pommerschen Kunstschrankes). In demselben Rechnungsposten werden dann noch als Arbeiten des Maulbrunner erwähnt: eine Herzogskrone, welche zum Fingerhut (siehe unten) gehört und „Hals und Armbändlein". Da der ganze Posten nur 34 fl. ausmacht, so ist an Hals- und Armbänder für die Herzogin von Pommern nicht zu denken, dieselben können also nur die Europa geziert haben, im Brief vom 26. Dezember heisst es auch: „Europa so auf dem Korb ist, mit Steinen geziert", so dass die Europa mit dem Stier eine freie Gruppe gewesen sein muss.

Derselbe Lenker macht vier Adler mit ausgespreizten Flügeln, welche viel Mühe mit dem „Verschneiden" machen (dieses gute Wort haben wir jetzt gegen das Wort Ciselieren verloren). Die Adler sind doppelt vergoldet. Wir erfahren hier einmal einen bestimmten Preis für derartige Arbeiten. Die Europa und die Adler werden zusammen berechnet nach dem Gewicht, es macht 2 Mark 7 Loth 1 1/16 Quentchen; die Mark fertige Arbeit berechnet Lenker mit 28 fl. Hainhofer rühmt dies als be-

sonders billig, da Lenker sonst schon für unvergoldete Arbeit 30—40 fl. pro Mark bekomme.

An dem Korb waren ferner zwei Handhaben, welche Michael Valti (an anderer Stelle Faltlin geschrieben) arbeitet. Dieselben hatten wohl die Form von Fruchtgehängen und waren mit farbigen Schmelzen ausgestattet. Da die rote Farbe auf Silber nicht voll herauskommt, so sollten die Aepfel in dem Gewinde „auf Gold rot geschmelzt" werden. Man nahm aber wieder davon Abstand. Derselbe Valti fertigt auch die beiden aussen angebrachten fürstlichen Wappen.

Griffe, Wappen, Adler, Bänder u. s. w. werden sehr sauber an den Korb angeschraubt „und werden die Nieten und Schrauben mit vergoldeten Blümlein bedeckt".

„Um den Korb" legen sich dann in Silber gearbeitete Blumen, welche die Lotterin anfertigt. Diese Frau ist für solche Arbeit besonders berühmt und fortwährend für hohe Personen beschäftigt. Wir erfahren, dass noch mehrere Frauen sich in Augsburg mit der gleichen Arbeit abgeben und dass es auch Frauen sind, welche diese Blumen anmalen. Die Blumen am Nähkorb malt die Riegelstain, welche auch als erste Kraft in ihrem Fache gilt. Solche Blumen aus ganz dünnem Silberblech sehr zierlich gebogen, finden sich auf Augsburger Arbeiten der Zeit nicht selten, die Bemalung in Lackfarben ist zumeist abgeblättert und schliesslich vom modernem Reinlichkeitstrieb entfernt. Leidlich in Form und Farbe erhalten, wenn auch von mässiger Arbeit, ist ein derartiger mit Tierchen durchsetzter Blattkranz an einem Pokal des Lüneburger Ratssilberzeuges.

Auf diesem Blumenkranz haben wir uns auch wohl die meisten der silbernen Tierchen zu denken, auf deren Beschaffung Hainhofer besonderen Wert legt. Wir erfahren von verschiedenen Künstlern, welche „Thierlein und Kräutlein nach dem Leben abgiessen". Die Arbeiten des besten Meisters in diesem Fache, Münder des Aelteren, „heben die Künstler auf wie man die Arbeiten des Dürer oder Jan von Bologna verwahrt". Hainhofer wollte gerne etwas davon für den Korb kaufen, aber es war zu theuer, für ein einziges Eidechslein hatte Lenker, der auch gesammelt hatte, selber 8 fl. bezahlt. Hainhofer beschäftigte Münders Enkel, Gottfried Münder, der auch beim Kunstschrank genannt wird, und der also wohl an den dort angebrachten Eidechsen, Heuschrecken, Kräutern u. s. w. mitgearbeitet hat. Münder hat am Nähkorb vornehmlich den Fuss ausgestattet mit „Kramenbeerstauden, Cypressen- und Fenchel-Stauden, Rauten und Maienblümchen". Man schätzte an solchen Arbeiten, dass sie „so sauber und scharf gegossen seien, wie man sie nicht verschneiden (ciselieren) könne".

Etwas ganz besonderes in diesem Fache leistet Achilles Langenbucher in Herstellung von silbernen Tierlein und Fliegen, von welchen Hainhofer höchlichst entzückt ist. Noch zu allerletzt beim Zusammenstellen des Korbes muss Achilles noch mehr Fliegen hinauf setzen, „wie er denn ein guter Muckhenmann ist." Aus dieser Stelle möchte ich glauben, dass Langenbucher, der auch im Verzeichniss der Künstler des Pommerschen Schranks „muggenkünstler" und späterhin „muggermann" genannt wird, diesen bisher unerklärten Titel seiner Geschicklichkeit im Darstellen von „Mücken" verdankt.

Der Deckel des Korbes war nicht abnehmbar, sondern mit Bändern befestigt, dieselben sind „auf hübsche Manir gemacht und wohl zu sehen", von einem geschickten Schlosser Serber (?), aber wie ausdrücklich bemerkt wird von Silber.

Mit besonderer Zierlichkeit sind sodann zwei Schlösser ausgestattet, Arbeiten

von Philipp Froscher. Das grössere von beiden, als „marckhschlösslin" bezeichnet, ist von Silber mit farbigen Schmelzen, von hinten ist dasselbe noch besonders zu öffnen und enthält — kleine Früchte und drei Fliegen. Hierauf ist Hainhofer sehr stolz und erklärt, „dass sie lange gebastelt hätten bis sie ein derartiges Schloss zu Werk gerichtet hätten".

Das kleinere Schloss ist aus Granaten gemacht. Froscher hat nur die Schlosserarbeit geliefert (Preise hierfür und für die einzelnen Zuthaten siehe unten im Briefe vom 12. Dezember). Als Schlosser um „bündlen", Bänder zu machen, wird auch noch Miller erwähnt (Jois Miller im Künstlerverz. des P. Schr.).

Hiermit wäre Alles aufgeführt, was wir über das Aeussere des Nähkorbes wissen. Uns fehlen zunächst bestimmte Angaben über die Masse und über die Gesammtform. Jedenfalls war der Korb nur klein, denn Hainhofer liess ihn durch einen Fussboten von Augsburg nach Stettin bringen. Der Korb steckte aber in einem künstlichen Futteral und dieses wieder in einer Kiste, und der Bote nahm noch verschiedenes Andere mit. Diesem kleinen Format entspricht denn auch die mässige Anzahl und das kleine Format der darin untergebrachten Gegenstände.

Ich vermute, dass der Körper des Nähkorbes viereckig gewesen ist. Die vier Adler und zwei Handhaben weisen darauf hin, vor Allem aber die silbernen Bänder; den Deckel eines runden Korbes wird man nicht aufklappen sondern abheben. Der Grundriss der Mittelgruppe „Europa auf dem Stier, ein liegendes Weibsbild", weist auf einen länglichen Durchschnitt. Die vier Adler denke ich mir als Ecken des Deckels.

Der Korb hatte einen Fuss, der mit vielen verschiedenen Kräutern bedeckt wie eine Art Hügel gestaltet gewesen sein muss, also ganz in der Art des Jamnitzer'schen Tafelaufsatzes. Ein solcher Fuss mit seinen höchst zerbrechlichen Blattspitzen ist nur denkbar, wenn der Körper des Korbes scharf eingezogen ist, so dass sich zwischen der aufsteigenden Fussplatte und dem unteren Teil des Körpers eine vor jeder Berührung geschützte Bucht bildet. Die Einziehung eines rechteckigen Körpers würde einen eckigen Kegel geben, dessen harte Linien wenig zu der reichen Ausstattung stimmen. Ich vermute daher, dass der Korb aus einem runden Unterteil viereckig nach oben wuchs und dass der Deckel sich dann wieder rundlich wölbte. Diese Form ist mir aus der Korbflechterei des XVIII. Jahrhunderts bekannt, dieselbe beruht wahrscheinlich auf älterer Uebung. Die Bemerkung, „das Geflecht am Korb ist sehr mühsam also in die Pass zu bringen gewesen", weist auf eine etwas verzwickte Grundform hin, etwas Besonderes muss es doch auch gewesen sein, was die Schwartz leistete, „nur eine Frau, die sie macht, deren Arbeit weit an Königliche und Fürstliche Höfe geführt wird".

Die Stelle wo aus der Rundung das Viereck erwächst, war ein passender Platz für den umgelegten Blumenkranz. Darüber waren dann an den Schmalseiten die beiden Griffe, an der Vorderseite die vereinigten fürstlichen Wappen. Die beigefügte Skizze soll nur veranschaulichen, wie ich selber mir die Gesammterscheinung denke.

Der INHALT DES KORBES bestand ganz vorwiegend aus kleinen Nähgeräthen. Wie wenig aber dabei an ernstlichen Gebrauch gedacht war, zeigt die Bemerkung von Hainhofer:

> „ich habe auch spanische stählerne Nadeln gekauft, doch schliesslich herausgelassen, weil sie sich nicht gar wohl zu Gold und Silber schicken".

Wir wissen nicht bestimmt, wie die vielen Kleinigkeiten in dem Korb untergebracht waren. Jedenfalls war das silberne Geflecht nur die Schmuckhülse; zur wirklichen Aufnahme des Inhalts diente das „Innere Körblein". Für dasselbe wollte Hainhofer einen „Durchzug machen lassen, an dem man es anhenke, die Zeit hats aber nicht leiden mögen". Dieser „innere Korb" könnte unter Umständen von Seide oder Leder mit hölzernen Teilen gewesen sein. Das Kunstgewerbe-Museum besitzt



aus derselben Zeit ein Klöppelkissen, aussen reich gepolstert und innen, wenn man es aufklappt, wie ein Schränkchen mit Schubladen gestaltet. An eine so komplizierte Ausbildung dieses inneren Korbes möchte ich aber nicht denken, da er sonst in den Briefen öfter erwähnt wäre. Am wahrscheinlichsten ist mir daher ein halbsteifes seidenes oder ledernes Futter mit kleinen Täschchen, in welchen die vielen Kleinigkeiten steckten, in der Art wie in dem Kammtuch des Pommerschen Schrankes die Kämme in einzelnen Taschen stecken.

Die Ausrüstungsstücke, die erwähnt werden, sind folgende:

Ein Nadelbehälter, Arbeit von David Altensteten. Dies Gerät wird auch als Nadelbrettlein bezeichnet und scheint zu sein, was wir ein Nadelkissen oder Nähkissen nennen. Es war von Silber mit geschmelzter Arbeit, darin war eine Schublade mit drei goldenen Nadeln und drei goldenen „Glufen". Schneller (Bayerisches Wörterbuch) erklärt Glufen als Stecknadeln; Hainhofer setzt an der betreffenden Stelle hinzu „und kann man Seide oder Faden (Garn) darauf winden", so dass man eher an Garnwickel denken möchte. Dieselben hat Arnold gemacht. Ferner noch eine „für 8 fl. gekaufte schöne goldene französische Steckglufe mit einem Rösslein", von dem ich nicht weiss, ob es eine Rose oder ein Pferdchen bedeuten soll.

Ein „gespickheltes (?) Schächtelein". Dasselbe „ist in der Eile gemacht und ist nicht viel daran gelegen". In demselben befindet sich

der Fingerhut. Derselbe ist von Crystal und für 6 fl. gekauft. Es macht Mühe, einen Künstler zu finden, der ihn fasst, da die Handwerker fürchten, ihn beim Einbohren der Stifte zu zersprengen. Endlich besorgt es Arnold, der für den Herzog „viel Pfennig gegossen", also ein Medailleur. An dem Fingerhut ist dann noch ein Krönlein, wohl die „Herzogs Krone", welche auf Maulbrunners Rechnung steht.

Ein gestricktes Nadelbüchslein, oben und unten zu öffnen, mit 3 silbernen Nadeln und Glufen; in demselben liegen zwei Knöpflein, in welche Hans Jörg Sigert, „der berühmteste Apotheker in Deutschland" Bisam und Ambra eingefüllt hat. Dasselbe dient „zur Stärkung des Kopfes" und kostet nicht weniger als 9½ fl. Allerdings riechen die ähnlichen Büchsen des Pommerschen Schranken noch bis heute.

Ein Futteral mit Scheeren und Messern. Dies bestand aus einer eisernen (?) Scheide, welche mit Silber beschlagen war und auf der Hainhofer Löwenköpfe aus dem Wappen der Herzogin hatte anbringen lassen. (Die Stelle ist nicht völlig klar.) Auf dem durchbrochenen Venedischen Scheerlein ist auch „beim Löwen ein (pommerscher) Greif angedeutet".

Ein Bisambildlein in einem silbernen Schächtelein ist „des Schwegler's Arbeit und kostet 2 Dukaten". Da Schwegler beim Pommerschen Kunstschrank als Thierleinmacher, Bossierer, angeführt wird, so war das betreffende Stück wohl ein kleines in Silber gearbeitetes Bisamthier in einer mit Riechstoff gefüllten Büchse.

Sechs Schächtelchen von Silber mit Schmelzarbeit, Landschaften darstellend. Dieselben sind von Achilles Langenbucher, dem „Muckhenmann", der denn auch in alle Schächtelchen Thierlein und Insekten hinein gethan hat. Von demselben kauft Hainhofer schliesslich „ein weiss und schwarz Büchslein mit Thierlein, gelegentlich zu verschenken dem Frauenzimmer (weibliche Hofstaaten) dienlich, weil es eine wohlfeile Waare". — Dieses Büchslein liegt in einem Schächtelein „bei der Kaiserskrone"; das Büchslein gehört also wohl nicht zum Nähkorb und wird nur gelegentlich gekauft, die „Kaiserkrone" ist ein Gipsabguss von des „Kaisers neuer Krone", welcher mit dem Boten, der den Nähkorb bringt, mit nach Stettin geschickt wird.

Erwähnt werden ferner noch Stricknadeln, die Hainhofer verfertigen lässt, dann allerlei farbige Spanische Flockseide, daneben auch, wie es scheint, Gold- und Silberfäden, ferner das oben erwähnte Kartenspiel, welches Hertzog mit Vögeln ausmalt.

Eine wohlbedachte Auswahl und Durchbildung des Inhalts dürfen wir bei der eiligen Herstellung nicht erwarten. H. sagt selbst, er kaufe gewisse Sachen „und was ich sonsten in der Eile taugliches bekommen kann".

In Aussicht gestellt ist noch eine Arbeit des Langenbucher, eine grosse silberne Büchse, „aussen mit Schmelzarbeit und innen gefüllt mit einer Landschaft, welche auf neue Art mit rechtem (d. h. über der Natur gegossenen) Gesträuss gemacht ist".

Schliesslich wird noch das Futteral beschafft, der Verfertiger heisst Essig.

> „Das Futteral ist sauber und wenn's die Zeit erlaubte, hätte man können auf den Boden ein schönes Kind oder Thierlein legen unter den Korb, dass darunter im Futteral hätte hervorgesehen, es kann aber noch alle Zeit drauf gesetzt werden".

Der Korb ist ziemlich schnell fertiggestellt worden. Die erste Anfrage ist vom 25. August. Am 15. September ist die Bestellung bereits eingetroffen und die Arbeit im Gange. Sie bis Weihnachten zu vollenden, macht die grösste Not, schliesslich einigt man sich auf Neujahr alten Stils. Am 15. Dezember schiebt Hainhofer die Fertigstellung bis Fastnacht auf, es muss dann aber starker Druck von Stettin ausgeübt sein, so dass am 22. Dezember der Bote von Nürnberg abgeht. Der Bote kommt auch zur Zeit an, denn Hainhofer erwähnt einen Brief des Herzogs vom 2. Januar 1611 und „weil er alle Waare zu E. Fr. G. und dero herzlieben Fr. Gemahlin gnädigstem Contento wohl conditioniert geliefert, mich zum Höchsten erfreut hat".

Die Gesammtkosten belaufen sich auf 522 fl., die zusammengestellte Rechnung ist nicht mehr vorhanden, aber von den meisten Stücken werden die Preise in der Korrespondenz erwähnt.

Hainhofer's Briefe haben nicht nur für die Kenntniss der einzelnen in ihnen erwähnten Stücke, sondern als Massstab für die Ansprüche, Gewohnheiten und Geschäftsverkehr im Kunstleben seiner Tage einen aussergewöhnlichen Wert und ich gebe daher als Beispiel einer solchen Kunstkorrespondenz alle auf den „Silbernen Korb" bezüglichen Stellen im vollen Umfange, umsomehr, da wir selten Gelegenheit haben, die Entstehung eines Werkes mit allen Schwierigkeiten, welche bis zur Fertigstellung zu überwinden sind, in einer so anschaulichen Weise zu übersehen und mit so vielen interessanten Seitenblicken in das Handwerkerleben jener Tage.

AUSZUG AUS: PHILIPP HAINHOFER COPIERBUCH ETLICHER SCHREIBEN ANNO 1609 BIS 1611 IN DER HERZOGL. BIBLIOTHEK ZU WOLFENBÜTTEL

Die Künstlernamen sind behufs leichterer Uebersicht gesperrt gedruckt.

25. August 1610.

> . . ., in gleichem will Ich ein silbernen Korb mit ein teckhel bestellen, darbey ist ein Muster, cost f 3. k 36. dann mans nit im gewicht, sonder der arbait nach zalt, ist nur 1 Frau hie, die Sy macht, deren arbait weit an König vnd F. Höfen gefüert würd.

5./15. Sept. 1610.

> Mit dem marhoff (Meyerhof) vnd silbernen Korb will ich nit fehiern das E. Fr. G. baldt vnd wol bedient werden, so auch bei den mahlern . . .

20. Okt. 1610.

> Am silberne Korb sollicitiere ich starckh würd aber vor end des Jars schwerlich fertig werden, dan der hauffen angefrembter arbit für König Mathiam vnd andere Fürsten der frauen (Schwarz) auf dem halss, das sie

schier nit waiss, wo sies angreifen soll, Ich will aber nit nachlassen, bis ich disen Korb für die andere arbait aller habe, vnd muss schön werden.

17./27. Okt. 1610.

Mit dem silbernen Korb ist man im werkh, Ich halt stets an, das man Ihne nit auss der hand hetze, sondern dapfer mit fortfahr, auf den deckhel lass Ich den Rothenhaimer ein schön ligend weibsbildlin zeichnen, das der lenckher mahlen (verschrieben für machen) muess, damit E. F. G. ein wenig sein arbait sehen.

17. Nov. 1610.

. . . hat Herr Jacob Fugger J. mit dem alten Stroomair etlich tausent f. mit guessen in gipss, schwefel, bley vnd silber verkunstelt, welchen gleichwol der Schregel J. vor disem postuerwalter mit guessen vbertroffen, der munderer auch der walch aber ist vber sie alle gewest, sonderlich mit thierlen vnd kräutlin nach dem leben abzugiessen, sein engkhlin wurd auch für geschickt gehalten, aber arriuiert à gran longa zu dess Chenius (?) Kunst nit, will gleichwol sehen das Ich von seiner arbait etwas auf den silbernen nehe Korb bringe, wie er dan schon im werckh ist, vnd andere fürnemme Künstler mehr daran arbaitten, die Ihne verhoffentlich zu schöner reuscita werden bringen, vnd dergleichen hie nit sein würdt gemacht werden, allein weil es durch vül handt gehet, so gehets auch desto langsamer zu, hoffe doch in wenig wochen damit zuerscheinen.

1. Dez. 1610.

Die Künstler so am Korb arbaiten, visitiere Ich vber den anderm tag, vnd waiss Herr Dr. Toelman, das Ich streng sollicitiere, er gehet aber langsamb von statten, vnd wöllen sie mich nit vertrösten, ob er diss J(a)hr fertig werde, Ich habe guet trinckhgelt in beisein Herrn Dr. Toelman versprochen, wan sie sich waidlich mit tummlen, vnd ein wenig die Nacht daran spannen, ob Ich Ihne biss weyenächten haben möcht, Lünckher hat auch für das Sacramenthäusslin zum Creitz, eine schöne vnd nöthige arbait auss zu machen, vnd gleichwol fährt er auch mit dem büldlin auf den Korb, welches Europa auf dem ochsen ist, forth, würd schön vnd artig werden. Die 4. Adler mit aussgespraiten fliglen macht der Linkher auch, brauchen vül müehe mit dem verschneiden, Ich hoffe er solle also gemacht werden, das er E. Fr. G. vnd dero selben hertzlieben Fr. Gemahlin nit vbel gefallen würd, vnd da er sobald fertig, das Ich vermaine er noch biss auf das alte newe Jar hineinkommen möchte, so will Ich Ihme ehe bei aignem botten forth spetieren weil aber ie die Zeit dahin eben kurtz, so will Ich nichts gewiss versprechen, noch daruon eylen lassen, das er nit perfect auss gemacht werde, vnd aine schand were für ein fürsten zu bringen . . .

28. Nov. / 8. Dez. 1610.

Der silberin Korb würdt biss gegen den alten weyenächten nicht hinein kommen, ist es mir aber möglich, das Ich Ihne kan biss auf das das alte newe Jar durch aigne fuess gehende botten hineinordnen, so will Ichs nit vnderlassen. Ich fünde die Künstler in der visitation streng auf

der arbait, allein gehet es langsamb von statten, daran dan die kurtze tag auch was schuldig sein, es sein der Künstler souil, die daran arbaiten, das Ich ietzt ein gantzen tag zuschaffen habe, biss Ich zu allen herumbkomme, vnd iedem ein wenig zusprich, das sies nach meim humor machen, wan Zeit gnug verhanden were, kündt man Ihne noch müehsamer zu werckh richten, es würd aber gleichwol auch dissgleichen noch nie alhie gesehen sein worden, vnd ohne Zweifel E. Fr. G. vnd dero Hertzlieben Fr. gemahlin wolgefallen, manchem der gern trinckhet zahl Ich immer ein trunckh in seim hauss, darmit er nur nit von der arbait gehe.

5./15. Dec. 1610.

. . . weil Ich aber mit visitation vnd sollicitation der Künstler so am Korb machen gnug zu schaffen, das sie mich nit säumen, vnd sonderlich der Linckher mit dem bild vnd Adler schwerlich würd fertig werden, das mans auf das allt new Jahr schwerlich würd künden hinein schickten, so hab Ichs noch niemand sehen lassen . . . .

. . . der Lünckher ist wol ein sehr beruembter freyer arbaiter, der wol possiert, wie dan E. Fr. G. verhoffentlicht bald ein wenig am Korb sehen werden, mit dem er stark fortfuehret, vnd das Sacramentheusslin zum h. Creitz dessen thür er mit einem schönen Crucifix zieren solle, und man biss auf den Christag begeret, stehn lasset, darmit er mich nit saume, weil Ich Ihme die täfeln für E. Fr. G. vnd einen Schreibzeug auf das schönst anzufremmen versprochen. —

Vor Fassnacht soll sonst der Korb mit Gottes hülff gewiss zu Stettin sein, Ich hoff aber Immerzu, Ich wölle Ihne noch bis auf das neue Jar hinein bringen, vnd wan Ich gewusst, das er verzug leiden möcht biss Fassnacht, wolt Ich Ihne noch wol müehsamer haben angeben, ohnangesehen dergleichen fattion, wie dieser, allhie auch noch nie ist gemacht worden, da in das künftig Ich mehr ainen solte anfrümmen, vnd Zeit darzu haben, wolte Ich Ihne schon noch anderst wissen zu zieren, es arbaitten 12 vnderschiedliche Maister an disem Korb, deren Jedlicher in seiner arbait excelliret, die schwertzin mit dem geflecht, der Linkher mit dem bildlen vnd 4. Adler, der maulbrunner ziert das bildt mit guldinen bendlen vnd Edelstainlen, die lotterin mit bluemen, der münderer mit thierlen vnd kreutlen geussen; der rigelstain selbe zumahlen, der Achilles (Langenbucher) mit geschmeltzten schechtelen und thierlen de insectis darin, der Schwegler bisem in schechtlin, der Valti Michael die wappen vnd handthebelen mit früchten zu schmeltzen, der fröscher die Schlösslen zu machen, der griessbeckh die stainlen zuschneiden, der Miller die bundlen zu machen, Nun muess Ich wan alles fertig, noch ein futeral den essig darüber machen lassen, bin auch bedacht, Ihne mit allerlay farben seiden einzufillen, vnd was ich sonsten in der eyl darein taugenlichs bekommen kan, er braucht alzeit viel müehe bis alles zusamen kombt, würd aber hipsch werden . . .

. . . habe einen Cristallinen fingerhuet vom Schürer Zider kaufft in den Korb, vnd f. 6 darfir zahlen müssen, will Ihne noch mit aim gulden raiflin den Stern zieren lassen, er ist darzu guet, das der finger desto weniger darin schwitzen solle. Ich habe auch vmb f. 8, eine schöne gul-

dine frantzosische stekhglufen mit aim rösslin in den korb bekommen, ia bin willens Ich wölle den altensteten eine schöne fattion von aim nadelbhalten noch machen lassen. —

Damit E. Fr. G. Hertzliebste Frirstl. gemahlin desto mehr nehestückh im Korb fünden, wie ich dann stricknadlen auch lasse darzu verfertigen.

12./22. Dec. 1610.

Den Korb belangent hab Ich wahrlich dise gantze wochen früe vnd spaat mit herumb lauffen zu den Künstlern zugebracht, ist nit zu sagen was für müehe vnd mahnung nit gebraucht, biss Ichs so weit gebracht, dan er ietzt fertig biss an das mahlen der blumen, thierlin vnd bis an das fuetter darüber. vom Linckher vnd munderer hab Ich noch kain wagzettelin (Amtlicher Gewichtzettel über das verarbeitete Silber behufs Berechnung) von der Schwertzin aber, vnd wigt das blosse gestrückh vnd geflecht am korb 5 Mr 1 q die marckh zu f. 25. — die bildlen Adler, hand hebenin, wappen vnd bindlen werden an korb geschraufft, dan manss säeuberer vnd anderst das ein hab darbei seye. nit künden zu wegen bringen, vnd werden die nuetlen vnd schrauffen mit vergulten bliemlen bedeckht, der Christallin finger huet hat auch grosse muehe zubeschlagen gekostet, vnd schier kainen gefunden der sich solches vnderwenden wellen, endtlich hat sich der Arnoldt, der vül pfenning gegossen, so Eure Fr. G. Ich vor disem vnderthenig geschickhet, darüber erbarmet, es mit gewagt vnd getroffen. auch drei gulden nadlen vnd 3 gulden glufen darzu gemacht, Ihme für alless f $8^1/_2$ bezahlt, sagt wan er den fingerhuet verbrochen, er hett mir wissen zu liffern, dass grosse geschmelzte marckhschlösslin gehet hinden auf, sein auch flieglin drinn, wir sein auch lang vmb bestlen gangen biss wir ein dergleichen schlösslein zu werckh gerichtet, Philipp Froscher hat ausser dem geschmeltzten silber darob dises vnd das klaine auss granat gemacht, hab Ihme für beede f. 9. gegeben, dem wurmer für die berlin daran f. 3. für die flieglen vnd früchten darin f $3^1/_2$ für das geschmeltzte fein silber darob, dem Falti michel f. 1 k 40. die 2 geschmeltzste handthebinnen vnd wappen hat auch der Michael gemachest (sic!) costen zusammen f. 26. das aine geschmeltzte nadelbrettlin ist des altenstetters arbait, vnd darin ligen die guldine nadlen vnd glufen, vnd kan man seiden oder faden darauf wenden, das gestrickhte nadelfueter kostet eingefüllt mit bisem vnd Ambra f. $9^1/_2$. man kans oben vnd vnden ausschauffen, das bisambildlen in ainen silbernen schechtelin ist des schwegler arbait costet 2 duc. die 6. silberinen mit landtsschefflin geschmeltzte schechtelin costen f. 18. die thierlin oder fleugen in den schechtelin vnd auf dem korb f. 9. k 38. die Spannische flockhseidenen wegen netto ausser dem ein pfundt lott $8^3/_8$ à batzen 7 thuet f 3. k. 56. das goldt vnd silber darinn wigt vnd costet alles f. 4. k. 17 eingebunden. vnder dem gestrickhten nadelbixlin sein auch 3. silberin nadlen vnd glufen begriffen, der lotterin blumen umb den korb weiss von Ihrer handt gelten f 12 k 23 das gespickhelte schechtelin costet f. 3. k. 45. dass fueteral mit scherlen vnd messerlin von eissen gstehet f $1^3/_4$ das bisem schaidlin f $1^1/_2$. dass silber darbey mit macherlohn f. 12 k 48 habe darumb lewen köpf darauf machen lassen, weil E. Fr. G. Hertz-

liebste Fr. Gemahlin, deren der korb zukommet lewen in Ihrem wappen füehret, auf dem durchbrochenen Venedischen scherlin ist auch beim lewen ein greiff angeditten, weil in Ewrer Fr. Gn. wappen greiffen sein, wan mehr zeit were vorhanden gewest so hette man vast alles fleissiger vnd mit schonern inuentionibus machen kenden, ohnangesehen Ich verhoffe auch dises passieren vnd E. F. G. so auch dero Fr. Gemahlin gn. wolgefallen werde, biss morgen wils Gott gedenckhe Ich Ihne nach Nüernberg zuuerschickhen vnd zubefelhen das man Ihne bei aignem botten tag vnd nach fortsende, damit er noch möge auf das alte newe Jar hineingelangen.

13./23. December 1610.

Gestern bei dem Nüernberger ordinari schreibe E. Fr. G. Ich am Jüngsten vnderthenig, ietzt beschicht diss durch aignen botten biss gen Leipzig, diser beigefüegten wahr zu lieb, vnd habe darumb disen botten, genannt Georg Sehnfahrt . . . genommen . . .

(Er trägt verschiedene Kunstwerke, als neuntes ist der korb aufgeführt).

Zum rechten haubtstück nun zu kommen, nemblich zum korb, so ist selber ainist erst disen nachmittag fertig worden, ist darinnen, vnd costet alles mit einander, wie beiliegente verzaichnus aussweiset, dessen belauf Ich in einer Summa au quartal conto setze . . . . Ich bin so froo, das diser korb einmahl fertig, das nit zu sagen, damit er nur noch zur rechten Zeit hinein möge kommen, cum in tempore venire omnium rerum sit primum . . .

. . . in dem geschmeltzten faden brettlin zeucht man ein schubenlädlin herauss, darin liegen die guldine glufen und nadlen, dass ausser grosse markschlösslein gehet hinden auf, ligen 3. insecta vnd früchten darinn, das kartenspil hat der Hertzog auch in eyl gemahlet, er wird ietzt an den Conterfettisch Vöglen auf bergament von allerlay sort für E. Fr. G. anfangen . . .

. . . habe drumb das Chartenspül in korb machen lassen, darmit man auch an den Vöglen wan man nit mehr nehen mag wass zu sehen habe, vnd ein weil die Zeit vertreibe. —

An dess Münderers arbait nemblich an den thierlen vnd gewechsen auf dem Fuess, alss kramenberstauden, Cipress steudlin, fenchel steudlen, rautten, mayen bliemlen ist auch wol wass zu sehen das es alles also sauber, nach dem leben vom guss kommen, ist jetzt hie kainer der seuberer geuss, als der münderer, sein auus aber ist weit noch besser gwest, dessen arbait die Künstler aufheben, alss wie des dirers, oder man ietzt des Jan di Bolonia arbait verwahret, Lünckher hat etlich von Ihm, hat aber nichts wellen auf den korb hergeben, sagent, es koste vül, da er für ein edexlin allein f. 8 bezahlt, vnd wurde mans auf dem Korb nicht höcher stimmiern, dan die ander arbait. man kündts so sauber und scharpf nit verschneiden. alles gossen ist. —

Des Fältin Michels arbait an den bindlen ist auch wohl gerathen, weil man auf dem fein silber die roth farb nit kan zu wegen bringen so hab Ich verm aint man soll auf Gold roth geschmelzte äpfeln darein steckhen, sagt er aber sie würden auch vül costen uns leichtlich abgestossen

werden, so das es auch verbliben. die beede Fr. wappen halt Ich sonsten werden recht sein, —

(Achilles arbait) Die 6. silberne schechtelin dienen auch zum speculieren und Zeit vertreiben, es hat sollen noch ein grosses oben geschmeltztes vnd Innen von rechtem gestreuss auf ein newe Art gemachtes Landschäfftlin darzu kommen, so hat man aber nit mit künden fertig werden, wils nach den feyrtagen wan es ausgemacht mit gelegenheit hinnach schickhen, der maister ist wunderartig mit dergleichen dingen, allein ein gar liederlicher tropf der im trunckh das vbrig gelt so er hat, wol darf zum fünster naus werfen, für gantze gesellschaften zahlen, vnd hat kain ruhe bis das gelt verthan ist, wan er nichts mehr hat, entlient er, vnd fangt wider an arbaiten, ist schad vmb Ihn. — Mit blumen ist allhie auch niemandt über die lötterin thuet das gantze Jar nichts als nur blum werckh vnd mayenbüsch zu machen, es machen sonst alhie wol Ihre mehr blumen, wie dann der Cammerer auf der Herzogen von Württenberg kindtbettstatt 4. schöne grosse silberne mayen auf etlich hundert f. werth gemacht, die lotherin aber vbertrifft es mit der saüberin alle, alss wie die Rigelstainin im mahlen der gleichen mayen die andere Illuministen als den fempel (?), Schmidt, vnd Grieser vbertriffet, vnd den ruehm hat. —

das gespickhelte schechtelin ist in der eyl gemacht worden, dasselbe hette sonst wol mögen sauberer zu wegen gebracht werden, ist aber an disem stück souil nit gelegen, der fingerhuet aber so darin ligt ist wol zu admirieren, vnd würd nit alltag an der gleichen zubekommen sein. Es hat mit dem Crönlein daran zu machen grossen fleiss vnd aufmerckhen gebraucht, dass er nit zerbreche. —

der parfumo im gestrickhten Nadelfieterlin dienet zu sterckhung des Kopfes ist mit sonderm fleiss vom Sighart darein gemacht worden, —

Dass geflecht am korb ist sehr muehsamb also in die pass zu bringen gewest, stehet aber nit übel, ist von starckhen dräten gemacht worden, darmit er sich nit biege, vnd im anschlagen desto mehr sterckhe vnd widerhalt habe, ohnangesehen fast dannoch alles mit niethlen müessen angeschraufft werden, alss das büldt, gegen dem wappen, die hand heben, die bindlein, die Adler, das Inner körblin hab Ich wöllen mit eim durchzug machen lassen, das mans mit anhenckhe, die Zeit hats aber nit leiden megen, —

Im faden brettlin muess man ein schiebledlin herauss ziehen, darin 3 gulden glufen vnd 3 gulden nadlen legen, hab spannisch steelin nadlen auch kaufft, doch endtlich herauss gelassen, weil sie sich nit gar wol zu gold und silber schickhen. —

die bendlen am Korb sein auf ein hipsche manier gemacht vnd wol zu sehen, hats ein geschickhter schlosser beschlagen seind doch von silber, serber (?) wird den schreibzeug auch beschlagen. —

Dess Linckhers arbait nemblich das bildlin vnd 4. Adler so doplet vergult, wigt 2 M. 7 lott 1 q. 1/16. die M. zu f. 28. welches Ich für ein sondern gueten willen halten muess allen weil man Ihm sonsten von vnvergulter arbeit f. 30. in 40. ordinari bezahlet . . .

Dem Maulbrunner hab Ich für 5. robinlen 2. diemantlen vnd 3. schmarellen auch für gold vnd macherlohn sambt der Herzogs Cron vnd halss vnd armbendlen f. 34 bezahlt, hat vermaint werds auf die 40. bringen, vnd sagt Linckher und Arnoldt er habe mich nit vnrecht gehalten. —

das fueteral ist sauber, vnd wans die Zeit leiden mögen hette man kenden auf den boden ein schones kindlin oder thierlin legen vnder den korb das darunder im fuetral hatte herfür gesehen, kan aber so E. Fr. G. gn. wellen noch alle Zeit wass darauf gesetzt werden. —

In dem schechtelin bei der Kaysers Cron sein ein weiss vnd ein schwartz bixlin mit thierlen vom Achilles etwan zuuerschenckhen dem frauenzimmer dienlich weil es eine wolfeile wahr hab Ichs gleich mit genommen, vnd hat Achilles beim einmachen des Korbs noch mehr fleugen hinauf gesetzt, wie er dann ein gueter muckhenman ist. —

Ehe man den Korb auss dem Küstlin herauss thuet, muss man zuuor oben den nagel so das papir steiv helt, herauss ziehen vmb das futt. nit zerreissen, vnd ist sonst wo der nagel steckht das oberohrt des Korbs das vernaglete bretlin muss man auch leiss mit eim stimeisen aufbringen . . .

29. Dez. 1610.

. . . den belauf dess korbs Ich an quartal conto gesetzt, vnd über 8 tag (wils Gott) neben andern aussgaben, verraiten vnd senden will, betregt der Korb allein f. 522. 17. 4, welches zwar vül gelt, aber auch vül arbait dabei ist welche alhie schon also erschollen, das sogar die Herren Fugger zu mir geschichht vnd mich bitten lassen Ich wolt sie vnd Ihre gemahlinen disen Korb sehen lassen, sie kamen aber zu spat, dan der Korb nun mehr nit weit von Leipzig würd sein.

26. Dez. 1610.
5. Jan. 1611.

. . . Hanss Jörg Sigert, welcher für den berüembtesten Apoteckher in teutschland gehalten würd . . . hat auch die 2. bisam knöpflin dess gestrickhten nadl fueters im nehe Korb eingefült.

. . . wan nue E. Fr. G. die Europa so auf dem Korb ist, ist mit Steinen gezüehrt, wolgefelt . . .

16./26. Jan. 1611.

Wie der Korb vnd wexin Kunststück ankommen vnd gefallen verlangt mich hoch, waiss nit ob die darein gelegte gfarbte flockseiden werden recht sein, oder nit . . .

13./23 Febr. 1611.

Heut 8 tag schribe E. Fr. G. Ich vnderthenig, vnd berichtete dieselbe in gehorsamer antwort Ihres gn. schr. den 2. Jener, dar der bott Jerg Seufert ainist nach Hauss kommen, vnd weil er alle wahr zu E. Fr. G. vnd dero Hertzlieben Fr. Gemahlin gndsten contento wol conditioniert gelifert, mich zum höchsten erfreuwet hat . . .

Die Klagen, welche in diesen Briefen über die Saumseligkeit und die Trunksucht der Handwerker laut werden, kehren in allen Teilen der Hainhofer'schen Correspondenz wieder, nur ist er selbst und auch wohl seine Zeitgenossen, wenn das Kunst-

werk nur glücklich beendet ist, sehr geneigt, diesen lockeren Lebenswandel als eine verzeihliche ja sogar lustige Eigentümlichkeit des künstlerischen Naturells anzusehen. In der Beschreibung des Pommerschen Kunstschrankes giebt Hainhofer das öfters angeführte Verzeichniss der dabei beschäftigten Künstler und fügt hinzu:

> „wer diser künstler leben und humores alle beschreiben wolt, der würde wohl ain halbe Cronic zusammen und vil Eylenspiegelbossen mit underbringen wie den sonderlich die 5 vorderste künstler auf dem bretlin (der Bildtafel) nemlich der Achilles Langenbucher, Jois Müller, Godfrid Münder, Daniel Grussbekh und Philipp Jacob Pehner zwar grosse künstler aber nasse bruder sein".

Für das Verständniss der Preise, welche zumeist in Gulden und Kreuzern, gelegentlich aber auch in Dukaten angeführt werden, ist von Wichtigkeit eine Notiz Hainhofers an den Herzog Philipp II. von Pommern vom 17. November 1610, nachdem er ungarische Dukaten in Zahlung erhalten hatte:

> Will E. F. G. gn. melden, das die Vng. d. in andere sorten verwechsslet sehr hoch hineinlauffen, so kan dieselbe Ich vnderthenig zuberichten nit vmbgehen, was alhie ins gemain für gelt lauffet, nemblich
>
> ung. Ducaten zu 2 f. 15 k.
> Philippsthaler zu 1 „ 32 „
> Reichstaler zu 1 „ 24 „
> guldenthaler zu 1 „ 15 „
>
> Kronen, duc. vnd goldtf. haben kain gewissen tax, wie man deren schier nie sihet, vnd ieder desswegen so hoch aussgebet, so guet er kan, ohn angesehen die duc. wan mans sucht, vnd dass sie traboccanti sein, auch ein mehrers gelten, die staigerung des gelts verderbt die wexel und dise die handlung.

AUS DER GEMÄLDEGALERIE DER KÖNIGLICHEN MUSEEN

ALBRECHT DÜRER'S
BILDNIS DES KURFÜRSTEN FRIEDRICH VON SACHSEN, GENANNT DER WEISE

VON W. BODE

Der Katalog der Gemäldesammlung des Herzogs von Hamilton, welche im Juni 1882 in London zur Versteigerung kam, zählte nicht weniger als drei Gemälde Dürer's auf. Sie kamen zu Preisen von etwa 100—400 Pfund Sterling unter den Hammer, wohl ein zweifelloser Beweis dafür, dass man sie nicht für das nahm, wofür der Katalog sie ausgab. In der That war das Bildnis eines jungen Mannes nur eine geringe Kopie des berühmten Selbstporträts Dürer's von 1498 im Museo del Prado zu Madrid. Ein kleines biblisches Gemälde erkannte jeder mit Dürer's Werken leidlich Vertraute sofort als eine spätere miniaturartige Kopie eines bekannten Dürer'schen Holzschnittes. Das dritte Bild endlich, das lebensgrosse Bildnis eines nicht mehr ganz jungen Mannes in beinahe halber Figur, zeigte so krankhafte und beinahe abstossend missmutige Züge, eine so graue Fleischfarbe, dass die Frage über Aechtheit oder Unächtheit für den Sammler gewöhnlichen Schlages oder gar für den einfachen englischen Kunstfreund überhaupt nicht in Betracht kam. So ging das Gemälde denn in der That zu einem niedrigeren Preise fort, als eine jener beiden geringwertigen Kopieen: um den Preis von 388 Pfund Sterling ersteigerte unsere Galerie ein im Wesentlichen gut erhaltenes [1]), ziemlich umfangreiches Jugendwerk unseres grössten deutschen Künstlers.

---

[1]) Das Bild ist weder jemals restauriert noch geputzt worden; dennoch kann man es nicht als völlig unberührt bezeichnen. Der Hintergrund (nebst dem angrenzenden Haar auf der linken Seite des Kopfes) ist nämlich von irgend einem Unwissenden, der die matte und stumpfe Färbung der Leimfarbe zu beleben hoffte, gefirnisst worden und ist gerade dadurch undurchsichtig und schwer geworden. Die fleckige Erscheinung in einzelnen Teilen der Gewandung, namentlich im Mantel, sowie auf der Fläche der rechten Hand und an einzelnen Stellen des Halses und der rechten Backe scheint mir dadurch hervorgerufen, dass man die dünne Leinwand beim Rentoilieren zu stark mit Kleister bestrichen hat, sodass derselbe durchgeschlagen und an einzelnen Stellen die gegen jede Feuchtigkeit so sehr empfindliche Leimfarbe teilweise aufgezehrt hat. Ganz unberührt sind namentlich die linke Hand und die Finger der Rechten; wesshalb Waagen in seinen „Treasures of Art in Great Britain" III, S. 301 f schon die Hände im Bilde, das im Uebrigen nach seiner Ansicht „für Dürer nicht grossartig genug in der Auffassung und in der Zeichnung des Kopfes zu schwach" sei, als den „besten Teil" bezeichnet.

Die beigegebene Radierung von Franz Krüger, welche dieses Gemälde zum ersten Mal einem weiteren Kreise zugänglich macht, ist mit soviel Liebe und Hingebung an das Original angefertigt, dass sie den Eindruck desselben soweit wiedergibt und ein Urteil über dasselbe insofern zulässt, als dies überhaupt eine künstlerische Reproduktion vermag. Wird mir dadurch schon meine Aufgabe, mich über das Bild auszusprechen, wesentlich erleichtert, so hat auch über die Hauptfragen: über die Frage der Aechtheit des Bildes, über seine Bedeutung und über die Stellung desselben innerhalb des Gesammtwerkes von Dürer, bald nach der Aufstellung des Gemäldes in unserer Galerie der berufene Biograph des Künstlers, Moritz Thausing, in der zweiten Auflage seines bekannten Buches sich eingehend ausgesprochen. Ich kann mich daher über diese Fragen kurz fassen, unter Verweisung auf Thausings gründliche Ausführungen, die in allen wesentlichen Punkten übereinstimmend sind mit der Ueberzeugung der Galerieverwaltung, welche zu dem Beschluss des Ankaufs führte.

Gegenüber einem äusseren Anhaltspunkt zur Bestimmung der Originalität des Bildes, dem Monogramm Dürer's, welches ganz unten links im Grunde des Bildes angebracht ist, verhält sich Thausing ablehnend: er bezeichnet dies Monogramm als unächt — wie es scheint nicht nur der abweichenden Form wegen, sondern weil das Bild aus der Zeit stamme, „bevor Dürer noch sein Monogramm angenommen hatte." Ich wage dem nicht entschieden zu widersprechen, gebe aber doch eine Nachbildung des Monogramms in Facsimile, weil sich dasselbe bei der Untersuchung als zweifellos alt erwiesen hat. Freilich ist damit nicht auch notwendig bewiesen, dass es von Dürer's Hand herrühre.

Eine weitere sofort auffallende Eigentümlichkeit des Bildes ist seine Ausführung in Wasserfarben und auf feiner Leinwand. Beides finden wir in deutschen Gemälden nur äusserst selten, und zwar am häufigsten bei Gemälden Dürer's; jedoch auch bei Dürer fast ausnahmslos in Werken seiner früheren Zeit. Der Herkules im Kampf gegen die stymphalischen Vögel vom Jahre 1500 und das von Thausing in dasselbe Jahr gesetzte Bildniss des sogenannten Jacob Fugger in der Pinakothek bezeichnen schon das Ende dieser Behandlungsweise des Künstlers. Zwei früher als Bildnisse der „Fürlegerin" bekannte Frauenbilder im Städel'schen Museum und im englischen Privatbesitz von 1497 lassen zwar, wie Thausing meint, in dem Zustande völliger Uebermalung kein sicheres Urteil über ihre Aechtheit mehr zu, zeigen aber doch dieselben äusseren Kennzeichen. Das Hauptwerk dieser Art, wiederum etwas altertümlicher, ist der dreiteilige Flügelaltar in der Dresdener Galerie, der mit unserem Bildnis die grösste Verwandtschaft zeigt. Abgesehen von der gleichen Technik ist beiden Bildern auch die präzise, etwas scharfe Zeichnung, die Stellung und Verkürzung der Köpfe, die Zeichnung der Hände, die Behandlung der Gewänder, endlich die Färbung: der kühle Ton und die schwärzlichen Schatten, gemeinsam. Gemeinsam ist beiden Gemälden endlich auch eine gewisse Grösse und Monumentalität in der Auffassung der menschlichen Gestalt, die der deutschen Kunst überhaupt in dem Masse nicht eigen ist, und die wir insbesondere bei Dürer erst in seinen späteren Werken zu Tage treten sehen. Alle diese Eigentümlichkeiten sind uns jetzt als charakteristische Merkmale der unter dem unmittelbaren Einflusse von Dürer's erstem Aufenthalt in Italien entstandenen Gemälde bekannt. Sie beweisen, bis herab zur Anwendung der feinen Leinwand und zur Wahl der Leimfarben, den Einfluss der Schule von Padua, des Squarcione und seiner Schüler und Nachfolger, insbesondere des Mantegna. Dass der oberitalienische Einfluss sich gerade in diesen beiden Bildern

ganz besonders stark äussert, ist wohl ein sicheres Zeichen dafür, dass dieselben zu den ersten nach seiner Rückkehr von der Wanderschaft (im Mai 1494) gemalten Bildern, die auf uns gekommen sind, gehören.

Für die Datierung unseres männlichen Bildnisses bietet sich ein weiterer und festerer Anhalt in der Verwandtschaft mit einem anderen datierten Bildnis Dürer's, mit dem bekannten Selbstporträt von 1498 im Museo del Prado zu Madrid: die ganze Anordnung, die Stellung der Figur in Dreiviertelansicht und vor einem Tisch, auf den die Arme in ganz ähnlicher Weise postiert sind, die Anordnung des Mantels über dem Kleid, endlich das lange, in kleinen gelockten Strähnen herabfallende Haar und der Wuchs des Bartes ähneln sich in beiden Bildern so auffallend, dass der Verfasser des für die Versteigerung angefertigten Katalogs der Sammlung Hamilton nur dadurch auf den Gedanken gebracht sein kann, auch unser Bildnis stelle Dürer selbst vor. Ich gestehe, dass ich selbst bei einem Besuche von Hamilton Palace 1879 durch diese auffallende äussere Verwandtschaft verleitet wurde, mir die Frage vorzulegen, ob etwa ein älterer Verwandter des Künstlers der Dargestellte sein könne. Die Art, wie nun in dem Madrider Selbstbildnis die gleiche Anordnung durchweg schon eine glücklichere ist, wie die Modellierung im Fleisch durch geschickt angebrachte Reflexlichter an der Schattenseite nicht mehr die schweren Schatten besitzt wie in unserem Bilde, endlich der Umstand, dass der Gesammteindruck frischer und einheitlicher ist, machen eine um mindestens ein bis zwei Jahre frühere Entstehung unseres Bildes zweifellos.

Auch die Antwort, welche ich auf die Frage über die Persönlichkeit des Dargestellten jetzt schon mit grösserer Bestimmtheit, als es in der zweiten Auflage unseres Gemäldekatalogs (1883) geschehen ist, geben zu können glaube, bestätigt unsere Bestimmung der Entstehungszeit des Bildes.

Bald nachdem das Gemälde seinen Platz in den Räumen unserer Sammlung gefunden hatte, wurde fast gleichzeitig von verschiedenen Seiten auf die Aehnlichkeit des Dargestellten mit den Zügen Friedrich's des Weisen von Sachsen, von dem an der gleichen Wand ein kleines Bildniss späterer Zeit aus Cranach's Werkstatt hing, aufmerksam gemacht. Dazu stimmte eine uns kürzlich mitgeteilte alte Ueberlieferung in der Familie Hamilton, dass das Bild einen Kurfürsten darstelle. Freilich, nach den zahlreichen Bildnissen aus Cranach's Werkstatt, wie auch nach Dürer's bekanntem Stich vom Jahre 1524, welche sämmtlich den Fürsten schon mit grauem Haar und stark beleibt zeigen und auch einzelne Abweichungen im Bau des Kopfes aufweisen, liess sich mehr als eine Vermutung nicht aussprechen. Auch das weit frühere Profilporträt Friedrichs auf den Thalern, die vor dem Jahre 1500 geprägt wurden, ist zu flüchtig und unkünstlerisch behandelt, um einen sichereren Anhalt zu gewähren. Diesen bietet, nach dem mir bisher bekannten Material, nur die im Dresdener Antikenmuseum aufgestellte, aus dem Schloss zu Torgau stammende, Bronzebüste Friedrich's, welche denselben im Alter von 35 Jahren zeigt. Sie trägt am Sockel die Inschrift: FRIDERICVS · DVX · SAXONIAE · SACRI · RO · IMPERII · ELECTOR · — und auf dem Besatz des Gewandes eingekratzt: ANN · SALVT · MCCCCLXXXXVIII. Die im Innern der Büste angebrachte Künstlerinschrift lautet: HADRIANVS FLORENTINVS ME FACIEBAT. Wer dieser Künstler sei, vermag ich nicht zu sagen. Dass das Porträt überhaupt als Büste aufgefasst ist, und wie dieselbe gewissermassen als Abschnitt des Oberkörpers gegeben ist, bezeugt allerdings den italienischen Künstler (eine Porträt-Büste weiss ich in der deutschen Skulptur des XV. Jahrhunderts überall nicht nachzuweisen):

aber die unbedeutende Art wie die Persönlichkeit aufgefasst ist und die kleinliche Wiedergabe der Formen in der Gewandung machen es wahrscheinlich, dass wir es hier nicht nur mit einem untergeordneten Italiener zu thun haben, sondern mit einem solchen, durch Jahre lange Entfernung von seiner Heimat dem grossen Zuge derselben entfremdeten Künstler. Vielleicht war derselbe damals (als Glocken- oder Kanonengiesser?) im Dienste des Kurfürsten beschäftigt.

Doch hier interessiert uns nur die Frage, wie weit stimmt diese Büste Friedrich's zu unserem Bildnis. Zum Vergleich derselben unter einander ist eine Abbildung der



Büste in der gleichen Ansicht, welche das Gemälde zeigt, neben der Radierung desselben gegeben. Bei einem solchen Vergleich scheint mir kaum noch ein Zweifel daran möglich, dass wir in beiden Kunstwerken dieselbe Persönlichkeit vor uns haben. Abgesehen von der Zufälligkeit, dass in der Büste die Oberlippe rasiert erscheint, laufen die Verschiedenheiten fast ausnahmslos darauf hinaus, dass der Dargestellte in der Bronzebüste um ein oder ein paar Jahre älter ist und, im Gegensatze gegen das Gemälde, bereits die Neigung zu der starken Beleibtheit zeigt, welche bekanntlich ein Hauptkennzeichen seiner Erscheinung im höheren Mannesalter ist. Durch die aufgedunsenen Backen wirkt der Bau der Figur weniger stark und knochig, erscheint namentlich die Nase etwas kleiner, obgleich sie dieselbe, sehr charakteristische



Albrecht Dürer px.

Albert Krüger sc.

ALBRECHT DÜRER

BILDNIS FRIEDRICH DES WEISEN

ORIGINAL IN DER K. GEMÄLDEGALERIE ZU BERLIN



Form zeigt, und quellen die Augen noch stärker hervor, so dass das Heraustreten der vollen Pupille und der glotzende Blick in der Büste fast noch mehr auffallen als im Gemälde. Der Kinn- und Backenbart ist stärker und künstlich gepflegt. Dass manche individuelle Feinheiten im Gemälde der Büste abgehen, oder doch weniger scharf betont sind, ist offenbar die Schuld ihres handwerksmässigen Künstlers.

Vergleichen wir damit die späteren Bildnisse Friedrich's, die ja auch von der Hand tüchtiger Künstler nicht selten sind, so müssen die verschiedenen von L. Cranach angefertigten Stiche und Holzschnitte aus den Jahren 1509 und 1510 (P. 7, B. 2 und und B. 134) durch die krüppelhaften Hände und den verzeichneten Mund als zuverlässiges Vergleichsmaterial entschieden zurückstehen, sowohl hinter Dürer's bekanntem Stich von 1524 als hinter verschiedenen späteren Gemälden Cranach's, namentlich hinter dem lebensgrossen, etwa gleichzeitigen Brustbild der Eremitage (No. 463), das jetzt von Braun vorzüglich photographiert ist. Beide lassen, bei allen Veränderungen, welche die starke Beleibtheit und beinahe drei Jahrzehnte in den Zügen Friedrich's hervorgerufen hatte, noch im Bau des Kopfes, in den so auffallenden Formen der Nase, des Mundes und der Augen dieselbe Persönlichkeit erkennen, welche unser Bild von Dürer in der Kraft der ersten Mannesjahre zeigt. Eine auffallende Abweichung in Dürer's Stich, die hoch geschwungenen Augenbrauen, fehlt in Cranach's Bildniss in der Eremitage, wo dieselben vielmehr mit der Form der Brauen in unserem Dürerbilde übereinstimmen; wir haben diese Abweichung also wohl auf Kosten der gerade im Bildnis leicht etwas manirierten Behandlung Dürer's in seinen späteren Stichen zu setzen, wofür auch die Zeichnung des Mundes spricht.

Eine wesentliche Unterstützung unserer Beweisführung würde der Nachweis sein, dass Dürer schon gegen Ausgang des XV. Jahrhunderts in direkter Beziehung zu Kurfürst Friedrich III. gestanden habe. An urkundlichen Beweistücken dafür fehlt es bisher; dagegen machen verschiedene Umstände diese Annahme nahezu sicher und lassen es uns sogar als wahrscheinlich erscheinen, dass Dürer gerade in Friedrich seinen ersten grossen Gönner fand. Chr. Scheurl, der bekannte Freund und Landsmann Dürer's, welcher später in die Dienste des Kurfürsten trat, zählt nämlich schon im Jahre 1506 in seinem „Libellus de laudibus Germaniae" in der Allerheiligenkirche zu Wittenberg nicht weniger als drei Tafeln (tabulas) von Dürer's Hand auf, die wohl zweifellos sämmtlich vom Patron der Kirche, von Friedrich III., bestellt waren.[1]) Ausserdem trägt auch der St. Veiter-Altar von 1502 das Kursächsische Wappen, geht also gleichfalls auf eine Bestellung Friedrich's zurück. Dass auch der mit unserem Bildnis in der Behandlung und Auffassung ganz übereinstimmende Dresdener Altar sich darunter befand, geht aus einer von Heller (Dürer II. 264) mitgeteilten Notiz (von 1509) über die Gemälde der Kirche hervor, die von einem Altarbilde „der Maria mit mehreren Engeln" von Dürer spricht, sowie aus dem Umstande, dass der Dresdener Altar aus der Allerheiligenkirche zu Wittenberg stammt.

Dass Dürer Gelegenheit hatte, den Kurfürst Friedrich schon in dem Alter zu sehen und zu malen, in welchem ihn unser Bildniss zeigt, beweisen die Nachrichten über den Aufenthalt desselben in Nürnberg. Allerdings ist jetzt nachgewiesen, dass Friedrich nicht erst im Oktober 1494, sondern schon 1493 Nürnberg auf der Rück-

[1]) Von diesen Gemälden ist mutmasslich die von Scheurl sehr gepriesene „Gefangennahme Christi" bei einem Brande der Kirche zerstört; die „Anbetung der Könige" vom Jahre 1504 befindet sich jetzt in der Tribuna zu Florenz.

reise von Jerusalem berührte; aber sowohl Deichsler's Chronik der Stadt Nürnberg (V, 586 f.), als die kurfürstlichen Rechnungsbücher im Archiv zu Weimar beweisen die Anwesenheit Friedrich's mit seinem Bruder Hans in Nürnberg vom 14. bis 18. April des Jahres 1496, also gerade in der Zeit, in die wir nach allen Anzeichen die Entstehung des Berliner Bildnisses zu setzen haben.

Herr Archivrath Burkhardt, dem ich die Mitteilung dieser Notiz aus dem Archiv zu Weimar verdanke, vermittelte mir auch die Abschrift einer zweiten, nicht minder interessanten Urkunde, welche Friedrich's Beziehung zu einem Maler Nürnbergs, und zwar sehr wahrscheinlich — wie ich gleich nachweisen werde — zu Dürer in eben diesem Jahre 1496 bestätigt. Rbg. Bb. Kap. XI. No. 61, welche die Rechnungen des Rentmeisters Hans Leymbach vom Dienstag nach aller Heiligen 1496 bis Dienstag Lucientag desselben Jahres (Nov.—Dez.) umfasst, lautet nämlich:

> „XXXV Schock an 100 Gulden eynem maler von Nurnberg fur ein newe tafel, die meyn gt. Herr Herzog Friedrich zu malen bestellt hatt.
> 1 Schock 3 gl von derselben tafel furlon von Nurnberg gen Leipzk.
> 1 Schock furlon von derselben tafel von Leipzk gen Wymar."

Vielleicht klingt die Behauptung, dass dieser „Maler" sehr wahrscheinlich Dürer gewesen, etwas gewagt. Allein die Thatsache, dass im Jahre 1496 nur ein grosses Maleratelier in Nürnberg vorhanden war, dessen Hauptkraft damals gerade Dürer war, und der Umstand, dass Dürer bis 1506 schon drei Altartafeln, wahrscheinlich sämtlich auf Friedrich's Bestellung, allein für die Allerheiligenkirche in Wittenberg geliefert hatte, endlich der ansehnliche, damals nur einem tüchtigen Maler zukommende Preis von 100 Gulden, machen jene Annahme mehr als wahrscheinlich. Sowohl der Preis als die Bezeichnung des Bildes als eine „Tafel" lassen allerdings die Annahme nicht zu, dass gerade unser Bildnis damit gemeint sei. Dagegen möchte ich die Vermutung aussprechen, dass es sich dabei um den dem Charakter seiner Malerei nach in ebendiese Zeit fallenden Dresdener Altar handelt, auf den Dürer also wohl von Friedrich, bei dessen Anwesenheit in Nürnberg im April desselben Jahres, den Auftrag erhielt. Und sollte nicht der Maler damals, aus Dankbarkeit für den stattlichen Auftrag, um die Ehre gebeten haben, seinen Gönner porträtieren zu dürfen und ihm dieses „Tüchlein" dann als Geschenk überreicht haben? Es würde dies durchaus Dürer's Charakter und Gewohnheiten entsprechen.

EIN ENTWURF MICHELANGELO'S ZUM GRABMAL JULIUS' II.

VON A. SCHMARSOW

Das Denkmal Julius' II., in dem Michelangelo seine kühnsten Gedanken zu verwirklichen hoffte, ist nach all den Kämpfen und Bitterkeiten, die sich für den Künstler daran knüpften, nur ein trauriges Zwitterding geworden. Der einzige Zeuge der ursprünglichen Bestimmung, der daran übrig geblieben, besitzt freilich so überwältigende Macht, dass wir bald Alles um ihn her vergessen; wer aber herausgefühlt, wie sehr auch er als Teil eines grösseren Ganzen gedacht ist, kann nur mit tiefem Bedauern vor solchem Resultat der gewaltigsten Hoffnungen verweilen. — Was der Dreissigjährige mit übermütigem Gestaltungsdrang begonnen, hat der Greis in den Tagen gebrochener Kraft mit Hülfe fremder Hände mühsam fertig gestellt. Als er den Auftrag des kriegerischen Papstes übernahm, hatte er soeben einen Giganten geschaffen, und sein junger Ruhm war überraschend emporgewachsen wie der Riesenknabe unter seinem Meissel; als er schliesslich zusammenbrachte was wir heute als Monument seines Helden zu S. Pietro in vincoli sehen, war die Aussicht auf Vollendung seines schönsten Entwurfes längst entschwunden, auch der letzte Kern einheitlicher Schöpfung in seiner Phantasie zerfallen.

So ist dies Grabmal eine gleichgültig arrangierte Wanddekoration wie so manches andere. Unwillig sitzt der Moses zwischen zierlichen Pilastern eingeengt, als müsse er im nächsten Augenblick Alles hinter sich zurückwerfen; die allegorischen Figuren sind trotz grosser Schönheit doch zu kalt, um uns als weibliche Erscheinungen zu fesseln, und als Vertreterinnen des thätigen und beschaulichen Lebens kaum unmittelbar verständlich. Das Ganze, für den schmalen Raum in der alten Basilika zu gross gedacht, zu nah für den Blick des Beschauers, der in jeder entfernteren Stellung durch zwischentretende Architekturteile gestört wird, ist wenig geeignet uns von Michelangelo's Kunst und monumentaler Erfindung einen Begriff zu geben.

Um so mehr empfinden wir das Bedürfnis, nach der entsprechenden Umgebung für den Moses zu fragen, und versuchen gern uns das Denkmal Julius' II. vorzustellen, wie Michelangelo es eigentlich im Sinn gehabt. Abgesehen von den zerstreuten Statuen, die der Meister mehr oder weniger vollendet hatte, einem Wachsmodell im South Kensington Museum und Zeichnungen, welche einzelne Figuren vorbereiten sollten, besitzen wir bis jetzt als Urkunden für die Bestimmung dieser Teile und den Aufbau des Ganzen nur die Beschreibungen der Modelle, die beim Abschluss der Kontrakte in den Jahren 1513 und 1516 vorlagen,[1]) die Schilderungen bei Vasari 1550,[2]) bei Condivi 1553,[3]) und in der darnach verbesserten Auflage Vasari's von 1568[4]) — endlich

[1]) Milanesi, Lettere di Michelangelo . . . 1875 p. 636. 644 u. s. w.

[2]) Vol. II p. 960.

[3]) Vita di Michelagnolo Buonarroti. Raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone. In Roma appresso Antonio Blado Stampatore Camerale nel MDLIII. alli XVI. di Luglio. 8°. p. 15 b und 26 a.

[4]) Terza Parte, vol. III p. 726.

eine Zeichnung zum unteren Teil der Vorderansicht des ganzen Monumentes in den Uffizien zu Florenz.[1])

Nur die urkundlichen Beschreibungen der Modelle können als Quellen ersten Ranges betrachtet werden. Condivi und Vasari bedürfen erst kritischer Prüfung, sind also nur in zweiter Linie verwertbar. Das einzige Mittel der Veranschaulichung wäre die Zeichnung in Florenz; aber auch hier könnte erst vorsichtige Vergleichung über den Grad ihrer Zuverlässigkeit entscheiden, und neuerdings sind die lebhaftesten Zweifel dagegen laut geworden. „Diese Skizze, schreibt Springer, darf keineswegs als eine eigenhändige Arbeit Michelangelo's genommen werden. So schablonenmässig und marklos hat der Meister der Anatomie niemals gezeichnet. Sie kann nicht einmal als eine getreue Kopie einer Originalzeichnung gelten. Denn sie giebt einzelne Gestalten bekleidet, welche Michelangelo selbst nackt entworfen und ausgeführt hat. Dass derselbe erst nachträglich seine Figuren die Gewandung abwerfen liess, widerspricht gröblich dem wohlbekannten Kunstcharakter des Mannes".[2])

Steht es wirklich so schlimm mit der Zeichnung der Uffizien, wie diese Kritik, — allerdings wohl ohne mit der ebenfalls bezeichneten und sehr bemerkenswerten Rückseite des Blattes zu rechnen — ausführt, so wäre der Versuch, sich darnach den Aufbau des Monumentes darzustellen, ziemlich illusorisch. Ausserdem würden wir, auf die untere Hälfte der Vorderansicht beschränkt, über das eigentliche Grabmal, die Anordnung der Figur des Toten und die Bekrönung des Ganzen im Unklaren bleiben.

Nun aber ist neuerdings ein andere Zeichnung zum Vorschein gekommen, welche auf alle diese Fragen Antwort giebt. Sie befindet sich im Besitz des Herrn Adolf von Beckerath in Berlin, und wir sind in der glücklichen Lage, sie als neue wichtige Quelle für die ganze Frage hier besprechen und in beistehender, nach einer Pause gefertigten Nachbildung mitteilen zu können.

Das Blatt, in Folioformat, (grösste Höhe der Zeichnung 52,5 cm, grösste Breite 34,3 cm), ist zweimal gefaltet gewesen und so beschädigt, dass es nur durch die sorgsamste Restauration gerettet werden konnte; am unteren Teil des Sockels und oben am letzten Abschluss sind mehrere Stückchen abgeblättert und verloren gegangen, und die Zeichnung stellenweise, wahrscheinlich durch Einfluss von Feuchtigkeit, fast gänzlich verlöscht. Aber auch in diesem Zustand noch erkennt man mit vollster Sicherheit die Hand Michelangelo's. Das Blatt ist auf beiden Seiten benutzt: die Frontansicht des ganzes Grabmals mit spitzem Stift vorgerissen und mit der Feder in Sepia gezeichnet;[3]) rückwärts nackte Beine in allerlei Stellungen mit der Feder skizziert. Die muskulöse Bildung dieser Gliedmassen, ihre anatomische Genauigkeit ebenso wie die meisterhafte und unfehlbare Bravour in der Strichführung verbürgen Michelangelo's Autorschaft, welche auch der Grad und Charakter der Ausführung auf der Vorderseite des Blattes beweisen.

Diese Zeichnung gewährt also den sichersten und günstigsten Ausgangspunkt für unsere Untersuchung, so dass wir das Florentiner Blatt, trotz einleuchtender Aehnlichkeit, vorläufig bei Seite lassen.

---

[1]) Rahmen 187 No. 608. Braun 181. Alinari 3688.

[2]) Raff u. Mich. 1883 II p. 15.

[3]) Nach dem Urteil derjenigen, welche die Zeichnung in Berlin nach der Restauration zu prüfen Gelegenheit hatten, rühren die vertieften Striche von einer später vorgenommenen Durchpausung her. Anmerk. der Redaktion.



Das Ganze baut sich nach diesem Entwurf aus zwei grossen architektonischen Massen übereinander auf, die mannigfaltig gegliedert und durch plastische Gestalten belebt werden. An der rechteckigen Wandfläche des unteren Geschosses treten aus dem ringsum laufenden Basament zwei Risalite hervor, auf deren Ecken sich würfelähnliche Postamente erheben. Auf den vier Sockeln der Frontseite stehen nackte Männer, mit Armen und Beinen an die hermenartigen Pfeiler gebunden, die hinter ihnen als Träger des Architravs bis an die Verkröpfung der oberen Schlussglieder emporsteigen. Zwischen den beiden Würfeln jedes Risalits vertieft sich die Wandfläche zu einer Nische, über deren Archivolte nur eine niedrige rechteckige Tafel Platz findet. In der Concha erscheint ein Siegesengel — mit Flügeln und langem Gewand — über der nackten Gestalt eines am Boden kauernden Besiegten. Zwischen diesen beiden Tabernakeln der Vorderseite ist unten, bis zur Höhe des umlaufenden Gesimses der Sockel, ein Relief mit Rankenornament angebracht, darüber bis zur Höhe des Gebälks ein Stück der glatten Wandfläche übrig, das in unserer Zeichnung eingerahmt, aber leer gelassen ist. Links und rechts an den Ecken der Vorderseite werden die vortretenden Gestalten der anstossenden Seiten sichtbar, sodass man annehmen muss, dieselbe Gliederung mit Gefangenen vor den Hermen und ähnlichen Nischen setze sich an den Nebenfronten fort.

Die Siegesengel weisen triumphierend nach oben. Dort sind gerade über den Pilastern des unteren Stockwerks, dessen krönendes Gesimse vorspringt, wieder vier Postamente aufgestellt, an denen nackte Putten geradeaus mit erhobenen Armen wie Karyatiden stehen. Dazwischen thront über der Nische rechts ein bärtiger Prophet oder Apostel, der sinnend nach vorn gewendet, in jeder Hand eine aufgestützte Tafel hält. Links dagegen sitzt eine Sibylle, die Arme über die Brust kreuzend, den Blick nach oben gerichtet. An den Ecken rechts und links neben ihnen erscheinen auch hier in Profil ähnliche Gestalten, welche ebenso über jeder nächsten Nische der anstossenden Seite sitzen. Im Rücken dieser sichtbaren vier Freifiguren erhebt sich ein kapellenartiger Aufbau mit zwei vortretenden Säulen, die einen Bogen tragen; die Wandfläche links und rechts neben diesem Portal ist breit genug, um je eine flache Nische mit einer Statue aufzunehmen. Zwischen den Säulenpostamenten des Mittelbaues, gerade über dem leeren Wandfelde des Unterbaues, steht der Sarkophag, mit der Schmalseite des Fussendes nach vorn. Auf den Ecken des vorderen Randes hocken zwei nackte Kindergestalten, indess am Kopfende zwei grössere Engel den Körper des Papstes unterstützen, der so bis an den Gürtel aufgerichtet wird, während die Beine von den Fusssohlen aus in starker Verkürzung gesehen werden. Das Haupt mit der Tiara ist nur etwas vorgesunken, die Arme liegen ruhig über der Brust verschränkt. Oberhalb dieser Hauptgruppe schwebt — weiter zurück in der Tiefe des Kapellenraumes — die Madonna mit dem Kinde auf dem Arm. Aussen auf dem geraden Schlussgesims zu den Seiten des Bogens stehen Kandelaber; die Bekrönung des höher gewölbten Bogens selbst ist nicht erhalten.

Alle Gestalten haben, wie das allerdings bei der engen Verbindung mit der Architektur erklärlich ist, überaus gestreckte Proportionen, besonders die Victorien, die Sklaven, aber vor Allen die Madonna, deren langer Unterkörper um so mehr hervortritt, als das Kind, das sie unter den Knieen umschlingt, sehr hoch an ihrer rechten Schulter sitzt. Diese Eigentümlichkeit zeigt aber auch die Marmorgruppe im Bargello zu Florenz, die einen sieghaften Jüngling über einem zusammengekauerten Goliath stehend darstellt, ein Werk, das nach Vasari für das Grabmal Julius' II.

bestimmt gewesen wäre. Nicht minder bemerken wir diese langen Gliedmassen in Michelangelo's Federskizzen zu Gefangenen auf einem Blatte zu Oxford (Br. 69). Von diesen sechs flüchtig hingeworfenen Figuren[1]) in verschiedenartiger Haltung hat die erste oben, wenigstens von der Gegenseite, die nämliche Beinstellung, wie die äusserste rechts auf unserer Zeichnung; der Oberkörper jedoch, der mehr dem gefesselten Sklaven entspricht, ist hier verändert und zwar im Sinne der zweiten Figur des Oxforder Blattes. Der letzte rechts unten auf dieser Skizze ist aber sehr genau mit geringer Modifikation der Kopfhaltung für den Jüngling mit emporgebundenen Armen, rechts neben dem leeren Mittelfeld benutzt. — Alle diese Beziehungen bestärken uns in der Ueberzeugung, dass wir in diesem Entwurf des Grabmals eine eigenhändige Arbeit Michelangelo's besitzen, um so mehr da die Skizzen der Rückseite völlig mit dem Charakter des Oxforder Blattes und ähnlicher unerkannter Beispiele übereinstimmen. Höchst beachtenswert erscheint ausserdem die bärtige Prophetengestalt oben, die breit nach vorn gewendet, mit jeder Hand eine aufgestützte Tafel hält. Der ganzen Bewegung nach müssen wir darin einen Moses vermuten, der die gottgebenen Gesetze zeigt. Wir hätten also einen früheren Entwurf für die berühmteste Figur des Grabmonuments vor uns, die später für einen anderen Standort auch in anderer Haltung aus-



[1]) Ich nehme der bequemeren Vergleichung halber auf Seemann's Holzschnitt nach Br. 69 Bezug, wo allerdings die Reihenfolge verschieden ist.

geführt wurde, — in dieser doppelten Abweichung aber einen Einblick in die Gedankenwelt des schaffenden Meisters selbst.

Gerade bei diesem bärtigen Propheten treffen wir auf eine bedeutende Veränderung, wenn wir nun einen Blick auf die florentiner Zeichnung werfen. Er hält nur noch in seiner Linken eine Tafel, während die Rechte, unthätig in den Schoss gesunken, vom Mantel verhüllt wird. Diese in plastischer Hinsicht wenig glückliche Wandlung könnte das abschätzige Urteil über das Uffizienblatt nur unterstützen; sie hängt indess mit einer entscheidenden Verschiebung dieser und der anderen sitzenden Figuren zusammen. Sie ist offenbar aus dem Bemühen hervorgegangen, die höhere Mittelgruppe freier zu machen, die Linien der beiden vorderen Statuen abzulenken und mit denen ihrer nächsten Nachbarn auf jeder Ecke zu einem Höhepunkt zusammenzuführen, so dass sie mit diesen je eine pyramidale Gruppe bilden. Diese Abweichung des Florentiner Blattes, die besonders auf der rechten Seite deutlich und stark hervortritt, ist gewiss geeignet, über das chronologische Verhältnis zu unserer unbezweifelbaren Zeichnung zu orientieren.

Hier aber drängt sich vor Allem die Frage auf, wie es denn mit der Echtheit oder Unechtheit der bisher einzigen Darstellung des Grabmals in den Uffizien stehe? Denn, von jener Wendung der sitzenden Freifiguren abgesehen, stimmt das Florentiner Blatt in allem Wesentlichen mit dem unsrigen überein. Die Putten oben haben ihren Posten vertauscht; statt des bärtigen Gefangenen links ist der Kopf hier bartlos gelassen; der äusserste rechts von der Seitenfront wendet bei uns sein Antlitz passend nach vorn herum, während er in den Uffizien im Profil gesehen wird; ähnlich ist die Abweichung am Siegesengel rechts, der auf dem Berliner Blatte mehr nach oben blickt; aber all diese kleinen Veränderungen erscheinen als leichte Variationen, die eher Vertrauen wecken als Zweifel an der Urheberschaft des nämlichen Meisters unterstützen dürfen. Es ist wahr, die Zeichnung des Figürlichen ist flüchtig, „marklos" wenn man will, flüchtiger noch als auf unserem Blatte; doch darf uns dies in beiden Fällen nicht Wunder nehmen, da es sich nur um einen schnellfertigen Entwurf des ganzen Monuments handelt, um die Verteilung der Massen, Gliederung und Belebung der Teile, vor allen Dingen den Totaleffekt einigermassen herauszubringen, wie er dem Meister vorschwebt. Selbst bei Michelangelo werden wir, wo er Architekturglieder und Statuenschmuck zusammen skizziert, nicht die Vollkraft seiner anatomischen Bravour erwarten, sondern etwas schablonenhafte Behandlung oder gar falsche Eleganz erklärlich finden, — vielleicht bei diesem ungeduldigen Prometheus erst recht, wenn er wie hier genötigt war zu wiederholen, was er gewiss schon mehrmals vorher ganz ähnlich zu Papier gebracht, sei es noch für Julius' II. selbst, sei es schon für seine Erben und Testamentsvollstrecker.

Das Blatt der Uffizien aber ist ebenso doppelseitig bezeichnet wie das unsrige und enthält auf der Rückseite, welche Springer's Kritik nicht berücksichtigt hat, ein schwerwiegendes Dokument für die Echtheit des Ganzen. Hier erblicken wir in Rotstift mehrere Arme und eine Hand mit so vortrefflicher Betonung des anatomischen Zusammenhanges, dass wohl ein Zweifel an Michelangelo's Autorschaft nicht aufkommen kann, wenn sich überdies die engste Beziehung zu der Statue des sogenannten „sterbenden Sklaven" im Louvre herausstellt. Rechts oben erkennt man die rechte Hand, die unter dem fesselnden Band über der Brust liegt, unten links den anderen emporgehobenen Arm, aber es ist hier ebenfalls der rechte gezeichnet, während in der Ausführung der Statue der linke diese Bewegung erhielt, — gewiss ein Grund mehr

für unsere Annahme, dass wir Studien, Versuche Michelangelo's selbst vor uns haben. Darnach darf man wohl bei der Ansicht bleiben, die früher von Grimm, wie von Burckhardt und Bode ausgesprochen wurde, dass die Florentiner Zeichnung eine eigenhändige Arbeit des Meisters ist. Sie darf als eine Wiederholung angesehen werden, welche allerdings in wichtigen Einzelheiten und, wie es scheint, absichtlich von unserem Berliner Entwurf abweicht.[1])

Darnach müssen wir auch die bekleideten Siegesengel, die unser Original ebenso darbietet wie die Florentiner Variante, als ursprüngliche Erfindung Michelangelo's annehmen. Diese geflügelten Genien sind wohl aus gutem Grunde christlicher gehalten, da sie mit der oberen Gruppe des Papstgrabes selbst eng zusammen gedacht sind, — mochten an den Seitenfronten, oder bei einer früheren Version, wo der obere Teil minder feierlich gedacht war, auch vielleicht nackte Gestalten in stärkerer Bewegung den Triumph des Siegers über den Bezwungenen in drastischer Derbheit zum Ausdruck bringen.[2])

In der oberen Hälfte nämlich bietet die Zeichnung bei Herrn von Beckerath für unsere Anschauung — kann sein auch für unsere Auffassung Michelangelo's — etwas ganz Neues. Hier ist die eigentliche Grabkapelle mit dem Sarkophag und dem Madonnenbild darüber erhalten. Michelangelo's Erfindung tritt auch damit — wie wir nicht anders erwarten sollten — als völlig abweichendes Element in die kunstgeschichtliche Entwickelung ein. Die Künstler des Quattrocento geben in ihren Papst- und Prälatengräbern die Figur des Toten in ruhiger Lage auf dem Sarge hingestreckt, wie die Leiche bei der kirchlichen Einsegnung aufgebahrt oder auf dem Paradebett ausgestellt war. Schon Desiderio da Settignano wagt es indes bei dem Grabmal Marzuppini die Bahre schräg gegen die Wand zu stellen, damit man die liegende Porträtfigur besser überschaue; aber dieser Versuch findet, besonders in Rom, keine Nachfolge. Der Uebelstand der flachen Lage auf hohem Sarkophag kommt dagegen auch dort immer deutlicher zum Bewusstsein. Pollajuolo stellt seinen Sixtus IV. auf rechteckigem Sockel, frei von allen Seiten sichtbar in mässiger Höhe, mitten in die Grabkapelle, die zu diesem Zweck erbaut war. Am Denkmal Innocenz' VIII. zeigt er den Papst als Toten auf dem Schrein, aber zugleich noch einmal lebend als thronenden Fürsten der Kirche. Andrea Sansovino greift zu einem anderen Auskunftsmittel: die Kardinäle Sforza und Basso-Rovere in Sta. Maria del Popolo liegen halbaufgerichtet, auf einen Ellbogen gegen doppelte Polster gestützt, in vollem Ornat schlummernd wie auf einem Ruhebett, — und das Knie des angezogenen Beines muss dem erhobenen Oberkörper einigermassen das Gleichgewicht halten. Michelangelo entwirft hier eine ganz neue Lösung der Schwierigkeit: er zeigt den Sarkophag von der Schmalseite, um nicht zwei verschiedenartige Höhepunkte erzwingen zu müssen, wie er selber beim sterbenden Adonis (im Bargello) versucht hat; aber er lässt den Papst auch nicht betend auf seinem Sarge knieen, was bei dieser Stellung das Nächste gewesen ware, sondern er bringt Handlung in die Hauptgruppe seines figurenreichen Denkmals. Nicht Sansovino's Halbschläfer, nicht Polla-

---

[1]) Oben ist ein Streifen angeflickt, die Köpfe der sitzenden Figuren rechts ausgeschnitten, die links einschliesslich des Sarkophagdeckels ergänzt. — Die Inschrift, die Alinari's Photographie im Mittelfeld unten erkennen lässt, nicht mehr sichtbar.

[2]) Weshalb aber sollte Michelangelo die Victorien nur nackt erfunden haben, da selbst die Antike sie in dieser Stellung über Besiegten bekleidete?

juolo's thronender Doppelgänger genügt ihm; er braucht zwischen soviel bewegten Gestalten auch für die Hauptgruppe Thätigkeit und Bewegung. Zwei Engel senken den Toten langsam ins Grab; seinem Heldenpapst wird eine Bestattung zu Teil, wie wir Christus im Grabe beweint zu sehen gewohnt sind, und „el Nostro Signore papa Julio" erscheint hier in seinem Sarkophag genau so von Engeln in der Schwebe gehalten wie „unser Herr" selbst in jenem unvollendeten Gemälde der Grablegung, das die Londoner Nationalgalerie besitzt.

Diese Hauptgruppe mit der schwebenden Madonna darüber ist auch das unterscheidende Merkmal, auf das es ankommt, wenn wir fragen, wie weit unsere Zeichnung mit den wichtigsten Quellen, den Beschreibungen der Kontrakte, in Einklang steht, und welcher Zeit dieser Entwurf angehören mag?

Michelangelo's Zeichnung entspricht in dieser oberen Kapelle genau dem Modell, auf welches sich der Kontrakt vom 6. Mai 1513 bezieht. Dieses Modell zeigte einen viereckigen Unterbau, der von drei Seiten sichtbar mit der einen, der Hauptfassade gegenüberliegenden Schmalseite an die Wand stossen sollte. „Auf der Oberfläche dieses Vierecks, heisst es,[1]) kommt ein Sarkophag mit vier Füssen zu stehen, auf welchem Papst Julius sich befindet, und zwar zu Häupten inmitten zweier Figuren auf dem Cassone, die ihn in der Schwebe halten („ch'el tengono sospeso") und zu Füssen inmitten zweier anderer, — was im Ganzen fünf Figuren auf dem Cassone ergiebt, alle fünf über Lebensgrösse, beinahe doppelt so gross. Um diesen Sarkophag herum stehen sechs Würfel, auf denen sechs Figuren von ähnlicher Grösse Platz finden, alle sechs sitzend. Dann soll sich auf demselben Plan, wo diese sechs Figuren sitzen, über der Seite des Grabes, welche an die Wand stösst, eine kleine Kapelle erheben, etwa 35 Palmen hoch und mit fünf Statuen, welche grösser sind als alle übrigen, weil sie vom Auge weiter entfernt sind." Unsere Zeichnung erlaubt, auch diese fünf Statuen aufzuzählen, welche der Kontrakt nicht näher bezeichnet: die Anten der Kapelle enthielten je eine Nische mit einer stehenden Figur, und offenbar sollten an den beiden Seitenwänden der Cella ebensolche eingefügt werden;[2]) als fünfte bliebe

[1]) Milanesi, Lettere di Michelangelo, Firenze 1875, p. 636 f. Wir setzen behufs genauer Vergleichung auch den ersten, auf den Unterbau bezüglichen, Abschnitt, hierher. „Die Komposition des Grabmals soll folgendermassen sein: Ein Viereck, das von drei Seiten gesehen wird, während die vierte sich an die Mauer anlehnt und also nicht gesehen werden kann. Die Vorderfront, d. h. die Hauptfassade des Vierecks, soll eine Breite von 20 palmi und 14 Höhe haben, die andern beiden Seiten, welche auf die Wand zulaufen, an die sich das Ganze anschliesst, sollen 35 palmi lang und ebenfalls 14 hoch sein. Auf jeder dieser Seiten werden zwei Tabernakel angebracht, die auf einem rings um das Viereck laufenden Basament ruhen, mitsammt ihrer Auszierung von Pilastern, Architrav, Fries und Cornische, wie das an einem kleinen Holzmodell gezeigt worden. — In jedes dieser sechs Tabernakel kommen zwei Figuren, etwa 1 Palm über Lebensgrösse, d. h. also 12 Figuren, und vor jeden der Pilaster, welche diese Tabernakel einschliessen, eine Figur von ähnlicher Grösse: 12 Pilaster sind es, also abermals 12 Figuren. . . . Ausserdem werden noch 5 Reliefdarstellungen (storie) angebracht, in Marmor oder in Bronze, wie es den Bestellern gefällt, und zwar an jeder Seite des Grabmals zwischen den beiden Tabernakeln, wie schon am Modell zu sehen ist."

[2]) Es bleibt die Frage, ob diese Seitenwände nicht irgendwie durchbrochen waren, so dass die Cella mehr Licht empfing? Bei der Länge dieser Seitenwände, an denen doch nur eine Statue angebracht werden sollte, ist anzunehmen, dass sich neben dieser Nische zwei Fenster befanden.

dann die schwebende Madonna, welche Michelangelo's Entwurf innerhalb über der genau beschriebenen Sarkophaggruppe zeigt,[1]) während sie im Modell vielleicht den Bogen der Cella bekrönte.

Dies wird durch die spätere Beschreibung des etwas reducierten Modells vom 8. Juli 1516 bestätigt, welche an dieser Stelle den Text von 1513 ergänzt, zugleich aber durch entscheidende Abweichungen beweist, dass unsere Zeichnung nicht etwa auf diesen folgenden Kontrakt bezogen werden darf.

„Oberhalb des ersten Gesimses, — lautet hier der nämliche Passus — gerade über den Pilastern, welche die Tabernakel unten einschliessen, kommen andere Würfel mit ihrer Verzierung und darauf Halbsäulen, die bis an das obere Gesims reichen, d. h. es werden acht Ellen vom ersten Gesims bis zum zweiten, das den Abschluss bildet. Auf der einen Seite zwischen den Säulen bleibt ein gewisser Raum leer, der eine sitzende Figur von 3½ Ellen aufnimmt, und ebenso zwischen den andern beiden Säulen drüben. Zwischen dem Kopf der genannten Figuren aber und dem oberen Gesims bleibt eine leere Fläche von circa drei Ellen an jeder Seite frei, welche je ein Bronzerelief ausfüllt, so dass also an der Vorderfassade hier drei Reliefdarstellungen angebracht werden."[2])

„Zwischen den beiden sitzenden Figuren der Vorderseite sodann, gerade über jener für das Relief bestimmten Fläche, in der Mitte unten, bleibt ein leerer Raum: darin wird eine Art kleiner Tribuna gebildet, welche die Figur des Toten, d. h. des Papstes Julius, aufnimmt nebst zwei anderen Figuren, welche ihn in die Mitte nehmen, und darüber eine Madonna aus Marmor, die ebenfalls vier Ellen hoch ist."

„Ueber den Tabernakeln der Seitenfassaden, oder der Flügel des Unterbaues, kommen die Nebenfronten des oberen Stockwerks, wo an jeder der beiden Wandflächen wieder eine sitzende Figur zwischen zwei Säulen und ein Relief darüber, gleich denen der Vorderfront, erscheint."

Das Modell vom Jahre 1516 weicht mithin von dem 1513 vorgelegten vor Allem darin ab, dass die Seitenfassaden nicht breiter sind, als eine der vorderen Nischen mit ihren Pilastern; die Hauptfassade war also nicht mehr Schmalseite, sondern Langseite des ganzen Vierecks geworden und die Selbständigkeit des Baues noch deutlicher preisgegeben. Demgemäss ändert sich das obere Stockwerk durchweg. Die sitzenden Freifiguren werden weggelassen. Statt der Gruftkapelle, die nur mit der schmalen Rückseite an die Wand stiess, erhebt sich ein wenig zurücktretendes kompaktes Obergeschoss, das wesentlich als Wanddekoration gedacht ist. Die Gliederung unten,

---

[1]) Sie wäre vielleicht über einem Altar, der hinter dem Kopfende des Sarkophags Platz hätte, zu denken.

[2]) D. h. zwei an den Seiten oben und das dritte am Unterbau in der Mitte, gerade unter dem Sarkophag, wie aus der Beschreibung des Unterbaues (Milanesi, a. a. O. p. 644ff.) hervorgeht: „Das Modell ist an der Vorderseite ungefähr 11 Florentiner Ellen breit. In dieser Breite erhebt sich vom Boden ein Basament mit vier Sockeln oder Würfeln mit ihrer Bekrönung, die das Ganze umzieht, auf welchem vier Freifiguren aus Marmor von 3½ Ellen Höhe zu stehen kommen, und hinter diesen Figuren, über jedem Würfel, sein Pilaster, der bis an das erste Gesims hinaufreicht, das seinerseits vom Boden des Basaments in einer Höhe von sechs Ellen herumläuft. Zwei Pilaster der einen Seite mit ihren Sockeln schliessen ein Tabernakel ein, dessen Nische 4½ Ellen Höhe hat, und gleichermassen schliessen die beiden andern Pilaster der andern Seite ein gleiches Tabernakel ein, so dass also die Vorderseite zwei Tabernakel unterhalb des ersten Gesimses aufweist, in deren jedem eine Figur, gleich

durch vortretende Pfeiler mit Statuen auf Würfeln davor, wird oben durch Halbsäulen auf ähnlichen Sockeln bewirkt. Den Nischen unten, in denen jetzt übrigens statt der triumphirenden Victorien mit ihren Besiegten nur Einzelfiguren genannt werden, entsprechen droben andere Nischen mit sitzenden Gestalten. Ueber dem hohen Mittelrelief des Unterbaues[1]) öffnet sich oben eine Tribuna für den Sarkophag, an dem, wegen der geringen Tiefe, die vorderen Engel wegbleiben müssen. Dagegen werden über den Nischen daneben noch Bronzereliefs angebracht, um diesen Seiten neben der rundbogigen Concha einen kräftigeren Abschluss zu geben.

Mit dem Wegfall der eigentlichen Gruftkapelle und den sitzenden Freifiguren herum, war in diesem Entwurf von 1516 bereits die Metamorphose entschieden, welche den Rückschritt zur flachen Wandbekleidung erklärt, und den letzten Kompromiss herbeiführte, dem wir leider die vorhandene Gestalt des Juliusdenkmals verdanken. Unsere Zeichnung dagegen hat einen selbständigen Kapellenbau von bedeutender Tiefe droben, und die freisitzenden Propheten und Sibyllen über jeder Nische des unteren Geschosses, entspricht also, soweit wir absehen können, genau dem Modell, das Michelangelo im Mai 1513 seinen Auftraggebern vorgelegt hat.

Damit aber werden wir zu dem Geständnis gedrängt, dass auch diese Originalzeichnung Michelangelo's für die ursprünglich mit Papst Julius bei dessen Lebzeiten vereinbarte Komposition kein direktes Zeugniss ablegt. Wir können vielleicht mit Hülfe des neuaufgefundenen Blattes die Antwort auf diese wichtige Frage genauer geben als bisher; aber wir sind doch genötigt zu den schriftlichen Quellen zweiten Ranges, zu Vasari und Condivi unsere Zuflucht zu nehmen.

Vasari weiss in der ersten Auflage seiner Biographien nur wenig über das Grabmal zu sagen. Das Wichtigste ist, dass er von einem ganz selbständigen viereckigen Aufbau redet, der darauf berechnet war, von allen Seiten gesehen zu werden. Die Wandflächen waren durch Pfeiler mit Hermen gegliedert, an denen die Statuen Gefangener befestigt waren; ausserdem sollten Victorien mit Besiegten unter sich davor angebracht werden. Endlich war der Moses, d. h. eine sitzende Freifigur in kolossalem Massstab dafür bestimmt.

Condivi ist weit besser unterrichtet und beabsichtigt ausdrücklich eine Schilderung der ursprünglichen Komposition, deren Preisgebung er lebhaft beklagt. Auch er sagt, dass es ein vierseitiger Freibau gewesen „von 12 Ellen Breite an Hauptfassade und Rückseite, 18 Ellen an den Flanken, also von anderthalb Quadraten. An den Wandflächen ringsum waren Nischen für Statuen angebracht, dazwischen aber Termini, an denen andere auf vorspringenden Würfeln stehende Statuen befestigt waren. Ueber diesen lief als Bekrönung des Ganzen ein Gesims herum. Auf der Oberfläche dieses Unterbaues sodann sassen vier grosse Statuen, deren eine der Moses in S. Pietro in vincoli ist. Dann stieg der Bau noch höher hinan zu einem zweiten Plan, auf dem zwei Engel standen, welche die Bahre trugen," — ohne Zweifel mit der Porträt-

den vorhin genannten, zu stehen kommt. Diese Vorderfront wird in solcher Entfernung von der Wand aufgemauert als die Breite eines der beschriebenen Tabernakel beträgt, und an den Flügeln, welche gegen die Mauer zulaufen, d. h. an den beiden Seitenfronten, stehen zwei ähnliche Tabernakel mit ihren Sockeln und ihren Figuren von gleicher Grösse, so dass also im Ganzen zwölf Figuren und ein Relief an diesem Unterbau bis zur ersten Cornische Platz finden."

[1]) Bei Springer steht auch in der neuen Auflage S. 34 irrtümlich: „über dem grossen Bronzefelde des Oberbaues . . ." ebenso werden am Oberbau vorn drei Reliefs gezählt.

figur des Toten darauf. „Durch eine der Kopfseiten, d. h. durch die des Obergeschosses, trat man in das Innere des Grabmals, in die Gruftkammer nach Art einer Tempelcella, in deren Mitte ein Marmorsarkophag stand, worin die Leiche des Papstes beigesetzt werden sollte, — Alles mit bewundernswerter Kunst gearbeitet.[1]) An dem ganzen Werke fanden über vierzig Statuen Platz, ohne die Bronzereliefs, welche die Thaten des Papstes darstellen".

Vasari's zweite Auflage benutzt diese Angaben Condivi's; seine Schilderung bringt aber doch ein paar Momente bei, die dazu dienen können, genauer festzustellen, was bei Jenem noch zweifelhaft und unerwähnt geblieben. Nach Condivi müsste man annehmen, dass am Unterbau Nischen und Pfeiler regelmässig abwechselten; nach Vasari wäre jede Nische schon hier durch zwei Pilaster flankirt gewesen. Der letztere gibt die vier Ecken des ersten Gesimses als Standort der vier sitzenden Kolossalfiguren und ihre Namen an: es waren ausser Moses das thätige und das beschauliche Leben und St. Paulus. Nicht misszuverstehen sind seine ergänzenden Winke über das zweite Stockwerk: über dem Hauptgesims stieg der Bau stufenweis abnehmend an, mit einem Fries von Bronzereliefs und anderen Figuren und Putten und Ornamenten ringsum, oben darauf als Abschluss zwei Figuren, die eine Bahre auf den Schultern tragen.

Dann aber tritt Vasari in Widerspruch zu Condivi: er verlegt die Grabkapelle in den viereckigen Unterbau, mit Eingang und Ausgang an den Schmalseiten, in der Mitte zwischen den beiden Nischen, und giebt sogar die innere Form dieser Kammer als Oval an. Condivis allerdings etwas unpräcise Ausdrucksweise lässt dagegen doch in diesem Punkt keinen Zweifel: er bezeichnet die Oberfläche des Unterbaues als „*primo piano;*"[2]) es muss also ein *secondo piano* gemeint sein, wenn es weiter heisst: „*cosi ascendendo l'opera, si finiua in vn piano sopra il quale erano due Agnoli, che sosteneuano vn arca*". Ueber dem grossen rechteckigen Unterbau erhob sich also ein zweites Geschoss, offenbar etwas zurücktretend hinter den sitzenden Kolossalstatuen. Das war die Cella, durch deren Eingang an der Vorderseite man den Sarkophag sah, auf deren flachem Dach aber die Arca, von zwei Engeln unterstützt, das Ganze bekrönte.

Es würde schwer sein, zu entscheiden, wer von beiden Biographen in diesem Fall den Vorzug verdient, obschon Condivi durch den Verkehr mit Michelangelo, bei dessen Lebzeiten sein Buch, nur wenig Jahre nach der endlichen Aufstellung des Grabmals erschien, wahrscheinlich besser unterrichtet war. Möglich sogar, dass Vasari die Schilderung des Konkurrenten, die er ausschreibt, an dieser etwas unklaren Stelle garnicht verstand, wie es wohl noch heute begegnet, und dass er sich durch eine Zeichnung der unteren Hälfte des Grabmals mit dem leeren Wandfelde zwischen den beiden Nischen — also etwa durch das Blatt, das sich in den Uffizien befindet — zu dieser irrtümlichen Auslegung verleiten liess, eben weil er die Bestimmung der freilich eingerahmten Fläche nicht kannte.

Ziehen wir dagegen die urkundliche Beschreibung des Modells von 1513 zur Vergleichung heran, so müssen wir allerdings erklären, dass Condivis Angaben weit

[1]) Condivi, Vita p. 16. „Per vna delle teste, cioè da quella che era dalla banda di sopra, sentraua dentro alla sepoltura in una stanzetta, a guisa d'vn tempietto in mezzo della quale era vn cassone di marmo dove si doveua sepellire il corpo del Papa etc."

[2]) „Sopra queste (statue legate) correua vna cornice, che intorno legaua tutta l'opera, nel cui *primo piano* eran quattro grandi statue . . ."

besser mit dieser nächsten Entwickelungsstufe des ursprünglichen Entwurfs in Einklang stehen; denn hier sind die hohen Wandfelder zwischen den Nischen mit Reliefs ausgefüllt, die eigentliche Grabkapelle mit dem Sarkophag aber befindet sich oben auf dem viereckigen Unterbau.

Diese Uebereinstimmung würde allerdings Andere zu dem entgegengesetzten Schluss veranlassen, — dass Condivi eben bei seiner Schilderung des vermeintlichen ersten Entwurfs bereits dieser späteren Version gefolgt sei, vielleicht garnichts anderes vor sich gehabt habe als die Zeichnung Michelangelo's, die wir heute publicieren. Dagegen spricht die Hervorhebung der ganz verschiedenen Grundform des ursprünglichen Planes und eine ganz andersartige Disposition der Hauptgruppe. Und — wer an eine Kontinuität der künstlerischen Tradition glaubt, oder gar darauf ausgeht, eine Geschichte dieses Zusammenhangs, auch der genialsten Erfindungen, mit den zeitgenössischen Ideen zu erkennen, der wird auch in diesem Fall einiges Gewicht darauf legen, wenn eine natürliche Entwicklung nachweisbar wäre.

Vasari's Meinung, der Sarkophag habe in ovaler Grabkammer drunten im viereckigen Unterbau gestanden, widerspricht der vorangehenden Tradition, wo der Marmorsarg, der die Gebeine des Toten beherbergt, stets an sichtbarer Stelle gezeigt wird und einen wesentlichen Bestandteil der künstlerischen Komposition bildet. Die Gestalt des Toten liegt dann allerdings meistens darauf, sei es direkt auf der Platte, sei es auf einer besonders aufgesetzten Bahre.

Nun aber wählte Michelangelo ursprünglich kein Nischengrab, das nur Gelegenheit zu einem ausgebildeten Wandtabernakel geboten hätte, sondern ein freistehendes Monument mit hohem vierseitigem Unterbau. Er folgte darin, allerdings mit gewaltiger Vergrösserung des Massstabes, seinem Landsmann Antonio Pollajuolo, der den Oheim dieses Giuliano della Rovere, Papst Sixtus IV., auf schräg ansteigendem Paradebett mit den sitzenden Figuren der Wissenschaften und der Tugenden darüber in Bronzereliefs dargestellt hatte. — Denkt man sich diese allegorischen Frauen aus ihren Erzplatten befreit, in sitzende Statuen verwandelt, so erscheint uns ein plastischer Aufbau, der die erste Stufe für Michelangelo's Sarg mit den Propheten und Sibyllen herum darstellen könnte; man brauchte ihn nur hinaufzuheben auf den mächtigen Untersatz. Andererseits steckt sogar auch dieser Gedanke kaum verkennbar in Pollajuolo's unentwickeltem Bronzewerk. Die Reliefs mit den Tugenden, die jetzt in wagerechter Lage um die Bahre des Papstes gefügt sind, — nach Haltung und Bewegung der Figuren sind sie aufrecht gedacht, als hätten sie einen Sockel für das Lager schmücken sollen!

Sodann verdient noch eine andere Zwischenstufe, der wir freilich fernab in Mailand begegnen, wenigstens der Erwähnung in diesem Zusammenhang. Das Grabmal Birago von Andrea Fusina, das 1495, also vor Pollajuolo's Sixtus vollendet war, zeigt über dem Sarkophag, der den Toten birgt, einen zweiten mit der Bahre, auf der die Porträtfigur liegt, und zu ihren Häupten wie zu ihren Füssen steht ein Paar geflügelter Putten, die einen ausgespannten Teppich halten. — Engel, die einen Vorhang wegziehen, kommen auch in Rom am Grabmal Roverella in San Clemente vor; aber unten, zu den Seiten des Sarkophags. An Rossellino's Monument des Cardinals von Portugal in San Miniato zu Florenz, knieen sie mit Krone und Palme oberhalb der Bahre, während trauernde Knaben vorn am Rande sitzen. Aber Andrea Fusina's stehende Putten, in frischer Thätigkeit dargestellt, zeigen erst, in welcher Richtung die Ideen der damaligen Künstlergeneration weiter strebten. Michelangelo thut den

entscheidenden Schritt auch hier: zwei starke Engel, oder, wie Vasari will, Himmel und Erde, tragen die Bahre mit dem Toten auf ihren Schultern.

In dieser gross und eigenartig gedachten Hauptgruppe droben unterscheidet sich der erste Entwurf von 1505 denn doch vollständig von den späteren Redaktionen; sie hängt so eng mit dem freistehenden vierseitigen Aufbau des Ganzen zusammen, dass wir keine Veranlassung haben, in diesem Wesentlichen die Angaben Condivi's und Vasari's zu bezweifeln. Selbst die Deutung der beiden Träger bei dem Letzteren mutet uns so grandios und unchristlich an, wie man in Rom gerade noch in den ersten Jahren Julius II. zu denken gewohnt war. Dagegen nimmt die Grablegung des Papstes im Entwurf von 1513 eine stark katholische Wendung. Alle Deutung der Figuren am unteren Geschoss lassen wir absichtlich bei Seite; denn die Erklärung der Allegorieen Michelangelo's ist bei beiden Biographen stets fragwürdiger Art.[1]) Genug, wenn die Gestalten des Künstlers uns künstlerisch verständlich sind! Die gefesselten Jünglinge dürfen wir unpersönlich als plastische Verkörperung architektonischer Kräfte ansehen, wie ein ähnliches Geschlecht an der Decke der Sistina. In den Nischen dazwischen musste dann schon lebendigere Bewegung mehr in die Breite gehen, — und mochte von vornherein erdacht sein, die ausgreifende Macht einer solchen Persönlichkeit wie Papst Julius zu versinnlichen.

Zeigte der ursprüngliche Entwurf auf dem mächtigen Sockelbau an den Ecken die sitzenden Kolossalfiguren des Paulus und Moses, des thätigen und des beschaulichen Lebens, in ihrer Mitte die Cella mit dem Sarkophag, und über dem Kranzgesims dieses zweiten Stockes die Engel mit der Bahre, — so verstehen wir recht wohl die Modifikationen, die Michelangelo mit diesem künstlerischen Ganzen vornahm, als nach dem Tode des Papstes das freistehende Monument aufgegeben und sein grosses Viereck mit einer Schmalseite wenigstens an die Wand gerückt werden musste.

Der Beweggrund für die Resignation war wohl minder die Bescheidenheit der Besteller *„parendo loro impresa troppo grande"*, wie Condivi meint, sondern die Rücksicht auf die Möglichkeit der Aufstellung überhaupt in einer der vorhandenen Kirchen. Michelangelo selbst wenigstens schreibt, der Kontrakt von 1513 sei gemacht worden *„volendo accrescere la sua sepultura cio è far maggiore opera che il disegno ch'io avevo fatto prima"*.[2])

Die beiden Engel, die seinen Papst zu Grabe trugen, mussten freilich vom höchsten Standort weichen. Sie erscheinen nun in der Kapelle, beschäftigt, den Toten in sein marmornes Bett zu senken; ausser ihnen werden noch zwei Putten am Fussende des Sarkophags angebracht und eine Madonna zu Häupten dieser Gruppe. Ebenso wird, ganz abgesehen von der äusseren Ausstattung des tempietto, die Zahl

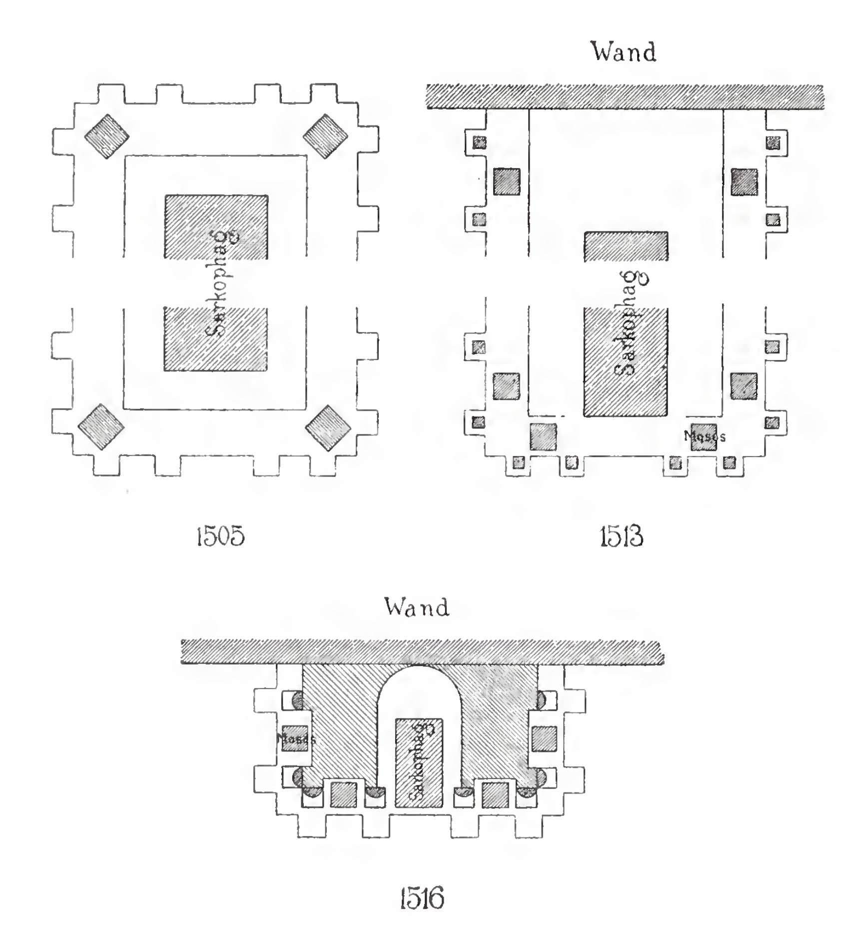
---

[1]) Dass Vasari eine Verherrlichung des Kriegsfürsten einmischt, kann bei seiner Erzählweise vollends nicht Wunder nehmen. Eine solche Absicht war, wie Springer hervorhebt, allerdings um 1505 unmöglich. Das Werk im Museo Nazionale zu Florenz, das man zunächst als „David über Goliath" ansprechen möchte, könnte als eine Verkörperung der besten Absichten Jullus' II. aufgefasst werden; hatte er doch schon anfangs genug zu thun, den Unfug der Borgia zu unterdrücken, den Sieg der Ordnung und des Rechts durchzuführen. Die Victorien auf unserer Zeichnung sodann nehmen sich recht friedlich aus und erscheinen eher wie ein Triumph des Guten über allerlei böse Mächte.

[2]) Milanesi, a. a. O., p. 428.

der sitzenden Kolossalfiguren um zwei vermehrt, weil die Seitenansichten durch den Wegfall der bekrönenden Gruppe oben ihren Höhepunkt einbüssten, so dass nun, statt an den vier Ecken, über jeder der sechs Nischen des Unterbaues eine dieser Statuen zu sitzen kommt.[1])

Bei der weiteren Reduktion, die dann im Kontrakt von 1516 abgeschlossen wurde, verkürzte man zunächst die Seitenwände des Vierecks um die Hälfte, sodass



an ihnen nur je eine Nische mit ihren Hermen Platz hatte. Dadurch verlor auch der obere Kapellenbau seine Tiefe und ward zu einem tribunenähnlichen Wandtabernakel eingeschränkt, in welchem neben der Grabfigur nur zwei andere Statuen Raum fanden, während aussen die Disposition der sitzenden Figuren verändert

[1]) Springer's Meinung, Condivi habe sich durch den Anblick einer Vorderansicht zu der Angabe verleiten lassen, dass nur vier Statuen auf dem Oberbau der ursprünglichen Komposition gewesen, ist wohl nur eine Vermutung, die ihm selbst aus dem Anblick der Florentiner Zeichnung erwachsen. Jedenfalls ist der Plan, den er für den Oberbau von 1513 mitteilt (S. 24), nach dieser von ihm selbst verdächtigten Frontansicht gemacht und steht im Widerspruch zu der urkundlichen Beschreibung bei Milanesi. Vergl. unsere Zusammenstellung der Grundrisse.

werden musste: je zwei rückten näher zusammen gegen die vorderen Ecken des Piedestals, — bis man den Gedanken an Freifiguren überhaupt fallen liess und auch sie in Nischen einzufügen sich entschloss. Jenes in keinem Kontrakt beschriebene, aber durchaus verständliche Zwischenstadium dokumentiert uns vielleicht die Zeichnung der Uffizien zu Florenz, deren Abweichungen in dieser Richtung doch zu viel Sinn haben, um sie als Flüchtigkeiten einer Kopie unseres, 1513 entstandenen Originales hinzunehmen. In diesem Fall aber wäre der Umstand, dass wir auf der Rückseite dieser Zeichnung Studien zum sogenannten „Sterbenden Sklaven" bemerkten, eine Handhabe für die Entstehungszeit dieser Statue, die also ziemlich spät, zwischen 1513 und 1516 angesetzt werden dürfte.

Der Kontrakt von 1516 degradiert die Grabkapelle oben vollends zu einer grösseren Concha innerhalb eines festen dem Unterbau verwandten Geschosses. Endlich fällt sie ganz, und wir stehen wieder vor dem Denkmal Julius' II. in S. Pietro in vincoli, von dem wir ausgegangen. Wie es 1545 im rechten Seitenschiff der ehemaligen Titelkirche Sixtus' IV. und Julius' II. aufgestellt wurde, hat auch das untere Geschoss wesentliche Einbusse erfahren. Die Gefangenen an den Pfeilern sind aufgegeben und nur leblose Hermen mit den Brustbildern bärtiger Männer geblieben.[1]) Auch die Siegesengel über bezwungenen Feinden sind aus den Nischen verbannt; schon 1516 treten Einzelfiguren an ihre Stelle: offenbar die Gestalten des thätigen und des beschaulichen Lebens, oder Lea und Rahel, die in ihrer Körperbildung einerseits den Sklaven im Louvre so nahe stehen, in ihren Köpfen andrerseits deutliche Reminiscenzen an die sitzende Statue aufweisen, die uns links auf der Zeichnung bei Herrn von Beckerath sowohl wie auf der florentinischen begegnet.[2]) In der Mitte endlich vor dem leeren Wandfelde sitzt die einzige ausgeführte Kolossalfigur vom Obergeschoss, der Moses, den der Künstler völlig auf einen andern Standort berechnet hatte. Die beiden sitzenden Statuen droben, eine Sibylle und ein Prophet, wurden 1542 dem Raffaello de Montelupo nebst der Madonna mit dem Kinde zur Ausführung überlassen, Gestalten, die den harten Tadel nicht verdienen, ja des Meisters selbst nicht so unwürdig wären, als man angiebt; — von der armseligen Figur des Papstes, der auf dem quergestellten Sarkophag wie ein Büssender kauern muss, allerdings ganz zu schweigen! Das Ganze bleibt kalt und öde und traurig. Die einzige authentische Vorstellung von Michelangelo's künstlerischen Absichten beim Grabmal Julius' II., wenn auch nicht in ihrer ursprünglichen, doch in der nicht minder grossartigen Fassung von 1513, gewährt die vorliegende Zeichnung in Berlin. Hier allein ist für die herrlichen Sklaven und die machtvolle Gestalt des Moses eine würdige Umgebung.

FLORENZ, 1883.

---

[1]) Springer wiederholt auch in der neuen Ausgabe S. 352 die Frage: „Wo sind die vier „prigioni" geblieben, welche Vasari noch im Hause Michelangelos (zu Florenz) gesehen hatte?" Das können doch wohl nur die (von ihm selbst S. 29 erwähnten) vier angefangenen Riesengestalten sein, die in der Grotte des Giardino Boboli eingelassen sind (Alinari 9890—93.).

[2]) Der Kopf der betreffenden Figur auf der Zeichnung bei Herrn von Beckerath ist allerdings im Original bis zur Unkenntlichkeit verwaschen und deshalb auf der Reproduktion weggelassen.

DAS ORNAMENT DER KLEINMEISTER

VON ALFRED LICHTWARK

In den wenigen Jahrzehnten seit ihrem Bestehen hat die Geschichte der neueren Kunst an den grossen Meistern der Malerei so viele näher liegende Aufgaben zu bewältigen gehabt, dass sie nur zu einer lückenhaften Bearbeitung der Architektur, und zu einer abgesonderten Darstellung des Ornaments überhaupt nicht gekommen ist. Wenige Ausnahmen abgerechnet fehlen auf diesem Gebiet alle Vorarbeiten, und wir sind kaum über die Vervollständigung des Inventars der Ornamentstiche hinausgegangen, das von den grossen Kupferstichkennern des vergangenen Jahrhunderts begründet worden. Für das XVII. und XVIII. Jahrhundert liegen diese Fundamente nicht einmal sicher. An eine exakte Verwerthung der lückenhaft erhaltenen und vielfach verschleppten Monumente der Kleinkunst war unter solchen Umständen nicht zu denken.

Dieser Mangel an präziser Kenntniss der Ursprünge und Entstehungsverhältnisse des Ornaments macht sich um so drückender fühlbar, als er mit einem weit verbreiteten und inhaltsreichen Anschauungswissen zusammenfällt. Die reproduzierende Thätigkeit der letzten fünfzig Jahre, in denen wir mit stetig wachsenden Mitteln und in beständig erweitertem Umfang die ornamentalen Vorlagen der verflossenen vier Jahrhunderte aufs neue verbreitet haben, ist eine Erscheinung ohne Beispiel. Durch sie ist die Bekanntschaft mit der Kleinkunst der Renaissance in ihrem ganzen Verlauf bis in Kreise gedrungen, die für die grosse Kunst der älteren Zeit nicht mehr erreichbar. Um so mehr bedarf dieses überreiche Material der kritischen Sichtung.

Ebenso schwer dürfte die Bereicherung des kritischen Apparats ins Gewicht fallen, welche für die moderne Kunstgeschichte aus einer sorgfältigen Untersuchung des Ornaments erwachsen würde. Auch hier ist die Archäologie bereits energisch vorangegangen. Eine Weiterführung der neueren Architekturgeschichte lässt sich ohne die vorhergehende Erforschung des Ornaments nicht gut denken.

Doch darf es nicht als ein Anhängsel der Architektur betrachtet werden. Auf seinem Gebiete spielt sich in der Kunst der europäischen Völker seit dem Einsetzen der Renaissance die Entwickelung der Formen ab. Und dies ist der an sich zwingende Grund für die losgelöste Bearbeitung des modernen Ornaments.

Die Architektur kennt in den vier Jahrhunderten der Renaissancebewegung nur ein Ziel, die Identifizierung ihrer Einzelformen mit denen der Antike. Nur in Nebensachen und nur vorübergehend werden Abweichungen vom Kanon geduldet. Die Entwickelung nördlich der Alpen bildet einen stetigen Kampf mit den heimischen Traditionen der Gothik und endet mit deren Vernichtung, während von Jahrhundert zu Jahrhundert die Kenntnis und damit die Reinheit der Reproduktion klassischer Details wächst. An eine Verarbeitung orientalischer Bauformen wird nirgend gedacht. Neue Formen bringt die Architektur nicht hervor.

Das neueuropäische Ornament zeigt auf der anderen Seite eine so geringe Ab-

hängigkeit von der Antike, dass seine Gesammterscheinung nur in kurzen Zeiträumen von ihr bestimmt wird. Es lässt die gothische Unsymmetrie der Anlage für gewisse Formen nie ganz fallen; ebenso bewahrt es durch alle Jahrhunderte den Naturalismus; es verarbeitet die mathematischen Anregungen des Orients, es eignet sich seinen Blumenschmuck an, und schliesslich schafft es das einzige von Grund aus neue Dekorationsmotiv, das die moderne Kunst dem alten Bestande hinzufügt, das sogenannte Rollwerk, jenes eigenartige, mit seinen Wurzeln tief in die Gothik zurückreichende Ornament aus einem idealen plastischen Material, das bald als Holz, bald als Blech, später, namentlich im siebzehnten Jahrhundert, als Knorpel, und zuletzt im Rococo als Muschel charakterisiert wird. Das Alles geschieht nicht allein ausserhalb der Architektur, sondern sogar in einem Gegensatz zu ihren klassizierenden Tendenzen. Seinen typischen Ausdruck findet dieser im Dualismus des Rococo mit seiner strengen Architektur und seiner freien ornamentalen Dekoration, der letzten Blüte des Rollwerks.

Weit intimer ist das Verhältniss des Ornaments zu den Kleinkünsten. Aber auch hier tritt die moderne Kunst in ein neues Stadium. Das Ornament ist nicht länger etwas Selbstverständliches, das jeder im Besitz hat, es entsteht nicht mehr naiv wie in den früheren Perioden; es wird gemacht, es ist eine Kunstleistung wie jede andere. Der Ausübung geht es stets um einen Schritt voran. Seine Urheber bezeichnen sich selber als Erfinder, ihre Leistungen als neue, vorher unbekannte.

Der Ausdruck dieses Verhältnisses ist der Ornamentstich. Es ist durchaus bezeichnend dass er nicht erst mit dem Eindringen der italienischen Renaissance auftritt, sondern bereits im XV. Jahrhundert innerhalb der gothischen Tradition vor allem in Deutschland ausgebildet wird. Der Ornamentstich darf als Symptom der neuen, selbständigen Bewegung gelten, in die während des XV. Jahrhunderts, von der italienischen Renaissance so unabhängig wie die grosse Kunst, Architektur und Handwerk einlenkten, und die ihren Abschluss in der durch die Renaissance befruchteten, nicht bestimmten Kleinkunst des XVI. Jahrhunderts fand.

Der Ursprung des Ornamentstichs fällt mit der Trennung des Künstlers vom Handwerker zusammen und folgt der Erfindung der reproduzierenden Künste auf dem Fuss. Ebenso selbständig, wenn auch etwas später, trat er in Italien auf und half hier die Kenntnis klassischer Formen verbreiten. Im ganzen Verlauf der Entwickelung zeigt er sich überaus empfänglich für jede neue Anregung, und ohne seine Existenz wäre die Verarbeitung des von allen Seiten zuströmenden Stoffes nicht möglich gewesen. Deshalb darf der Ornamentstich als Vertreter des modernen, selbständig gewordenen Ornaments gelten und muss für eine Geschichte desselben die Grundlage abgeben.

Die vorliegende Arbeit wagt den Versuch, eine beschränkte Periode aus dem Zusammenhange zu lösen und durch die eingehende Analysis eines führenden Meisters zu charakterisieren. Dass sie nur als Bruchstück einer alle einschlagenden Meister umfassenden Arbeit gelten kann, versteht sich von selbst.

Im Gegensatz zu allen späteren Epochen tritt das Ornament der Kleinmeister als eine so in sich abgeschlossene Erscheinung auf, dass es sich für einen Versuch vor Allem empfahl. Weder die selbstgeschaffene Formensprache Dürer's noch Burgkmair's weitgehende Detailkenntnis der südlichen Kunst dient ihm als Ausgangspunkt. Es beginnt mit der Aneignung der italienischen Formen von vorn. Zur Zeit seiner üppigsten Blüte bereitet sich der Stil vor, der es ablöste, ohne dass ein Uebergang stattfand, ohne dass einer von seinen Keimen weiter gepflegt wurde. Auch keine

spätere Zeit greift auf das Ornament der Kleinmeister zurück. Neben dem mächtigen Baum der modern europäischen Ornamentik erhebt es sich wie ein Seitenschoss, aus denselben Wurzeln entsprossen, von denselben Quellen genährt, aber früh in der Entwickelung stehen geblieben und vom Hauptstamm überholt.

Auch im Ornamentstich offenbart sich der tiefgreifende Gegensatz zwischen Frankreich und seinen germanischen Nachbarländern in ihrem Verhältnis zur Renaissance. Frankreich erhält die neue Kunst als eine Kriegsbeute seiner Fürsten. Die ersten Werke im neuen Stil gehören nicht, wie in Deutschland für Jahrzehnte, der Kleinkunst an; den Reigen eröffnet vielmehr die Architektur, die in Deutschland erst spät und allmälig der Malerei und dem Handwerk folgt. Ornamentale Uebergangsformen, wie sie in Deutschland durch zwei Generationen vorherrschen, können sich unter den gänzlich verschiedenen Verhältnissen in Frankreich nicht entwickeln. In Bezug auf das Ornament — bei der Konstruktion liegt die Sache anders — kann in Frankreich von einem förmlichen Uebertritt zur Renaissance gesprochen werden. Der Ornamentstich, der ein Interesse in weitesten Kreisen voraussetzt, fehlt der ersten Periode gänzlich. Als er in den dreissiger Jahren aufkommt, findet er sich sofort in den Händen der Dekorateure (Schule von Fontainebleau) und Architekten (Ducerceau).

Nicht die Fürsten waren es in Deutschland und den Niederlanden, welche den Blick der Nation auf die frisch erblühte Kunst Italiens lenkten. Keine Aemter und Belohnungen lockten den italienischen Künstler, wie in Frankreich, nach dem unwirtlichen Norden. Handwerker, Buchdrucker, vor Allem die Maler, brachten von der Wanderschaft mit, was sie zufällig wahrgenommen. So verwendet Dürer, als er von seiner ersten, so lange problematischen venezianischen Reise nach Hause kommt, an den sieben Leuchtern der apokalyptischen Vision Motive italienischer Kandelaber, das erste Beispiel von Renaissanceornament in einem deutschen Werk. Aber der Dreifuss, die missverstandenen Profile, die ganz unvermittelt in wildem Distelwerk angebrachten Widderköpfe verraten in ihrem Durcheinander mit gothischen Formen, dass das Fremde noch nicht als etwas wesentlich anderes aufgefasst wurde.

Erst allmählich trat ins Bewusstsein, dass in Italien eine neue Kunst erstanden; aber die erste Generation war keineswegs bereit, die heimische Tradition für ihre Annahme hinzugeben. Dürer schätzte bekanntlich theoretisch beide Richtungen gleich hoch. Der Architekt spielte bei der Vermittlung keine Rolle, er würde eine andere Auffassung verbreitet haben. So bleibt in Deutschland wie in den Niederlanden für die ganze Periode das gothische Formengerüst in der Architektur wie im Gewerbe zu Recht bestehen. Man übernimmt nur den Schmuck, und auch diesen nur, soweit er sich dem gothischen System anpassen lässt. Der Ornamentstich bleibt bis gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts in den Händen der Handwerker und Maler.

Aber auch zur Adoption der Schmuckformen entschloss sich das Gewerbe nur langsam. Nichts bezeichnet diese Thatsache treffender als der Ausfall des Ornamentstiches für die Jahre von 1500 bis etwa 1520. In der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts hatte sich, mit Schongauer und Israel von Meckenen an der Spitze, eine reiche Produktion

an Vorlagen von Wappen aller Art, von schematischen Distelblättern, von Modefiguren oder wilden Menschen in Ranken, von Kirchengeräten entfaltet. Nach dem Eintritt des XVI. Jahrhunderts hört diese Thätigkeit auf. Die wenigen Blätter, welche in die ersten zwanzig Jahre fallen, sind teils ausklingende Gothik, teils schüchterne Versuche im ungewohnten neuen Stil. Aber sie sind an Zahl und Inhalt ganz ohne Bedeutung gegen das, was vorhergeht, wie gegen den üppigen Schaffensdrang, der um das Jahr 1520 anhebt. Dürer und Burgkmair sind in dieser Periode auch für das Ornament die beiden hervorragendsten Begabungen. Aber Burgkmair liefert keine Ornamentstiche, und bei Dürer ist es die Frage, ob die drei Friese mit grottesken Halbfiguren (P. 207—209) und das Flächenmuster mit der Satyrfamilie in Weinranken (P. 206) ihm wirklich gehören. Bezeichnet sind sie nicht. Die berühmten lionardesken Knoten (B. 140—145), interessant auch durch das erste Auftreten orientalischer Motive in deutschem Ornament (B. 143, die Blumen in den Ecken), sind freies Spiel der künstlerischen Gestaltungskraft, keine Vorbilder für die Ausführung. Sie blieben ohne Nachfolge.

Die Hopfer in Augsburg beginnen ihre Thätigkeit allerdings noch vor 1520, aber ihre Hauptarbeit fällt in den folgenden Zeitraum. Sie nehmen einen Platz für sich ein. Die ausserordentlich grosse Zahl ihrer ornamentalen Blätter verrät ein starkes Bedürfnis nach Vorlagen in ihrer Heimat. Auch gehören sie zu den ersten, die im XVI. Jahrhundert den Ornamentstich wieder aufnehmen. Aber sie sind künstlerisch in hohem Grade unselbständig. Die italienischen Vorbilder werden im Norden nie so sklavisch wie von ihnen kopiert. Augsburg stand damals Italien näher als irgend eine der deutschen Kunststädte, und die genaue Bekanntschaft hinderte offenbar die selbständige Verwendung des Fremden. Durch dieses Verhältnis zu Italien scheint die Selbständigkeit ornamentalen Schaffens in Augsburg überhaupt für jene Zeit gelitten zu haben. D. Hopfer bringt dies unverkennbar zum Ausdruck, indem er neben den Kopien nach Italienern auch ganz gothische Blätter produziert und in späterer Zeit offenbar von den Kleinmeistern beeinflusst wird. Während die Kleinmeister vorwiegend Motive geben, bieten die Hopfer dem Handwerker schon Entwürfe für Möbel (Waschständer, Handtuchrollen, Brettspiele). Ihrer Massenproduktion entspricht ihre schnellfertige Technik des Radierens auf Eisenplatten. Auch dies ist bezeichnend für eine Stadt wie Augsburg.

Zu jener Zeit haben die Niederlande keinen Künstler aufzuweisen, der, wie Dürer, in seinen Stichen und Holzschnitten einen eigenen Ornamentstil geschaffen, oder wie Burgkmair, in seinen Illustrationen die ganze Renaissance vor Augen gestellt hätte. Lucas van Leyden hat selber Italien nicht betreten. Erst um 1520 beginnen seine Stiche verstandene Details von Renaissanceornamenten zu bringen. Aber seine Ornamentstiche sind entweder bis auf die nackten Kinder ganz gothisch oder sie fallen gegen das Jahr 1530, und auch letztere verraten nur in der Anlage das italienische Vorbild. Auch in den Kindern darf man nicht überall gleich den Einfluss Italiens wittern. Schongauer verwendet lebhaft bewegte, aber ganz gothische Putti als Abschluss auf dem Throne des Pilatus.

Die Kleinmeister knüpfen im reinen Ornament weder an Dürer noch an Burgkmair. Sie fangen ganz von vorn an die italienischen Vorbilder zu verarbeiten. Auch für ihr Format schafft die vorhergehende Periode nicht das Vorbild. Im Gegensatz zu der auf die Ausstattung figürlicher Kompositionen beschränkten Renaissance der ersten zwanzig Jahre, machen sie den ersten umfassenden Versuch, dem Gewerbe die Renaissanceformen zu vermitteln. Und dies wiederum nicht nach

Art der kopierenden Hopfer, sondern durch freie Uebersetzung. Für ihre künstlerische Leistung ist es bezeichnend, dass sie sich der Radierung gänzlich enthalten, die seit Altdorfer und den Hopfer für das Ornament beliebt war. Der Holzschnitt kommt nur bei Brosamer vor, bei Hans Sebald Beham findet er sich nur in den letzten Jahren seiner Thätigkeit für das Ornament. Die Kleinmeister bedienen sich im Ornament ausschliesslich des Kupferstichs. Flötner hingegen, kein Kleinmeister, benutzt ausschliesslich den Holzschnitt.

Man schliesst diese originelle Epoche am besten zwischen die Daten der frühesten ornamentalen Arbeiten Hans Sebald Beham's, der in seinen Blättern vom Jahre 1524 das äussere Vorbild für seine Nachfolger abgibt, und die letzten Arbeiten aus Aldegrever's erster Periode 1539. Wenigstens beschliessen diese die Entwickelung. Was Hans Sebald Beham von 1543—1546 liefert, ist entweder nach seinen eigenen früheren Blättern, nach denen seines Bruders, oder nach italienischen Intarsien direkt kopiert, nicht verarbeitet; und ähnlich verhalten sich Aldegrever's Ornamente aus seiner letzten Periode von 1549—1553 zu den Originalen von Hans Sebald und von Pencz. Daneben beginnt um 1540 die neue Richtung durchzubrechen, die von Peter Flötner, Virgil Solis und Augustin Hirschvogel vorbereitet, in der Kraterographie des Meisters von 1551 ihren typischen und für die ganze Folgezeit Ausschlag gebenden Ausdruck empfing. Von dem Ornament der Kleinmeister übernimmt die neue Entwickelung keine Elemente.

Der Vorrang gebührt für die Zeit der Kleinmeister unbedingt Deutschland. Meistern, wie den beiden Beham, Aldegrever, dem (neubenannten) Meister mit den Pferdeköpfen und dem Meister I. B., welche in Deutschland im Wesentlichen unabhängig von einander wirkten, haben die Niederlande nur den Meister von 1527 an die Seite zu setzen. Der sogenannte Allart Claesz ist zu unselbständig, als dass er eine gewichtigere Stellung beanspruchen könnte als bei uns etwa Jacob Binck. Auch der Zeit nach geht das selbständig gewordene Ornament bei uns voran, wenn auch die ersten undatierten Blätter des Meisters von 1527 wenig später als H. S. Beham's früheste Ornamente anzusetzen sein mögen. Der Schwerpunkt für die ornamentale Entwickelung der Kleinmeisterzeit liegt jedoch ebenso wenig in Süddeutschland, wie in den Niederlanden, sondern in dem von beiden beeinflussten, aber selbständiger als beide vorgehenden Westfalen mit seinem Vertreter Heinrich Aldegrever. Für die süddeutschen Kleinmeister ist es wiederum bezeichnend, dass sie nicht von Augsburg, sondern von dem weit unabhängiger dastehenden Nürnberg ausgehen. Was die Niederländer sowohl wie die deutschen Kleinmeister anstreben, liegt in Aldegrever's Arbeiten erreicht. Er darf deshalb als Vertreter beider Richtungen herausgehoben und zur Ergänzung der allgemeinen Uebersicht über das Ornament der Kleinmeister in seiner individuellen Entwickelung betrachtet werden.

Wenn wir nicht an den erhaltenen Werken aus der Periode der Kleinmeister beobachten könnten, dass die gothische Konstruktion an Gerät und Möbeln unerschüttert die erste Bekanntschaft mit dem Renaissanceornament überstand, dann würden uns Umfang und Inhalt des Ornamentstichs den Beweis dafür liefern. Entwürfe für Architektur fehlen bei den Kleinmeistern gänzlich; man müsste denn Hans Sebald Beham's Kapitelle, Kopien aus der Ausgabe des Vitruv von Como, dahin rechnen. Auch für Möbel bieten sie keine Vorlagen. Noch in den vierziger Jahren des XVI. Jahrhunderts zeigen die Schränke und Kredenzen gothisches Gerüst, in welchem nur die Füllungen dem neuen Stil angehören. Wenn der Tischler noch die Füllungen

der Kleinmeister direkt verwenden konnte, so ging der Schmied bei ihnen völlig leer aus. In seinem Handwerk erhielt sich überhaupt ein selbständiges Leben am längsten. Erst das XVII. Jahrhundert bringt, so viel mir bekannt geworden, ihm in Deutschland Vorlagen, während bezeichnender Weise in Frankreich bereits der ältere Ducerceau für ihn erfindet. Weiterhin sucht man im Ornament der Kleinmeister das Flächenmuster vergebens, denn die Weberei hatte ihre eigene Tradition, und sie erhält besondere Vorlagen noch weit später, als selbst das Schmiedehandwerk. Nach diesen Abzügen bleiben nicht viele Gebiete mehr übrig, und in der That können die Vorlagen der Kleinmeister treffend nur als Goldschmiedeornamente bezeichnet werden. Ausser den Füllungen — nach älteren Bezeichnungen vignette, montant — die vom Tischler und Architekten adoptirt werden können, kommen nur Metallgefässe, metallene Dolchscheiden, Dolche, Löffel (einmal bei Aldegrever) und vereinzelte Schmucksachen vor.

Auch die Auswahl aus der Formenfülle, die von der Renaissance zusammengetragen oder durch Umbildung neu geschaffen war, ist nur aus der Konstruktion der Möbel und Geräte recht zu begreifen. Es fehlt die Grotteske gänzlich, obgleich Einzelheiten bei Allart Claesz und anderen den Beweis liefern, dass die italienischen Kompositionen des Nicoletto da Modena, des Zoan Andrea im Norden wohl bekannt waren. Die engen Räume zwischen den Rahmen der Konstruktion erlaubten die breitere Entfaltung nicht, die für die Grotteske unentbehrlich. Innerhalb der gothischen Konstruktion findet sich auch kein Platz für das Anthemium, das Burgkmair bereits in Formen verwendet, die selbst für Italien selten sind, während es Dürer nicht brauchen kann. Bei den Kleinmeistern findet es sich nur auf den Bechern des Hans Sebald Beham als Nebensache; eigene Entwürfe für diese Form kommen nicht vor. Noch auffallender, aber aus der Abwesenheit des Anthemium leicht begreiflich, ist die Abwesenheit der Palmette — die eine Ausnahme bei Hans Sebald Beham B 235 findet sich auf einer Kopie — und die ganz beschränkte Verwendung des Akanthus. Nicht, dass er ausgeschlossen wäre, aber einmal kommt er nur an den Ranken vor, in die sich die Leiber grottesker Wesen verlieren, und dann wagt er nirgend, sich frei zu entfalten. Er bleibt in seinem ganzen Verlauf ängstlich an die Ranken geschmiegt. Selbst bei dem Meister von 1527, der eine besondere Vorliebe für ihn hat, lässt sich keine Ausnahme konstatieren. Ebenso werden die Trophäen und das hangende Tuch verschmäht. Höchstens findet sich im Laubwerk ab und zu ein einzelner Brustharnisch. Die Maureske, deren Eigenart Dürer schon verstanden, die in Christian Egenolff's Stickmusterbuch von 1527 bereits reichlich verwendet wird, und mit deren zierlichen Formen Holbein fast ins Spielende gerät, kommt bei den Kleinmeistern überhaupt nicht vor. Das andere ornamentale Prinzip, das die nächsten drei Jahrhunderte beherrschen sollte und sich, wie die Maureske, bei Holbein bereits in voller Kraft entwickelt findet (Rahmen des Erasmus im Gehäus), das Rollwerk, wird von den Kleinmeistern noch nicht in seiner Bedeutung erkannt. Gelegentlich verwenden sie es an Schilden, wie Dürer schon gethan, aber nur in primitivster Form. Die Füllung mit den Störchen, die Passavant im Werk Hans Sebald Beham beschreibt, gehört diesem schon aus stecherischen Gründen sicher nicht. Im Formenkreis der Kleinmeister wäre das Motiv ihrer beiden durcheinander gesteckten Rahmen unerhört. Selbst Aldegrever hält sich in seiner zweiten Periode, die über den ersten Gipfelpunkt der Maureske und des Rollwerks in der Kraterographie von 1551 noch um zwei Jahre hinausreicht, von beiden Elementen gänzlich fern.

Noch auffallender als diese Beschränkung, gegenüber den wohlbekannten Elementen der Renaissance, wirkt im Ornament der Kleinmeister ein vollkommener Ausschluss des Naturstudiums. Die ausgehende Gothik hatte im Norden, wie im Süden, ihr Heil in dem unmittelbarsten Anschluss an die heimische Pflanzen- und niedere Thierwelt gesucht, und selbst in Italien können sich die Meister der Miniaturmalerei zur Zeit der höchsten Entwickelung des klassicierenden Renaissanceornaments von den bunten Blumen und der farbigen Insektenwelt nicht trennen. In Deutschland hatte der Ornamentstich der ausgehenden Gothik Werke hervorgebracht wie jenes Blatt Schongauer's mit der Hopfenranke, die in der kapriziösen Bewegung ihrer Zweige, den starren Blättern und weich fallenden Trauben nicht energischer erfasst werden kann. Aber in der Periode Dürer's und Burgkmair's geht der deutschen Ornamentik das Naturstudium als Formenquelle verloren. Die Niederländer bewahren es noch kurze Zeit länger. Aber auch sie lassen es fahren mit dem Eintritt der Kleinmeisterzeit.

In der gesammten Produktion der Kleinmeister kommt nicht ein einziges Mal eine natürliche Blume vor, ebensowenig eine Frucht, mit Ausnahme der ganz schematischen Traube und der Schote, die Aldegrever eine Zeit lang gern verwendet; und diese ist eine gothische Reminiscenz aus den beliebten Erbsenranken der Miniaturen. — Fruchtschnüre, Frucht- und Blüthengewinde, Fruchtkörbe fehlen ganz. Auch die Insektenwelt fehlt. Nur ein übrigens ganz unbedeutender Meister pflegt auf einem Blatte in einer Ecke, fast wie ein Namenszeichen, eine Fliege anzubringen. Etwas besser steht es mit den Fragmenten aus der höheren Tierwelt, die dann und wann vorkommen, wenn auch von einem Naturstudium zum Zweck des Ornaments immer noch nicht die Rede ist. Die altbeliebten Jagdscenen, die am Anfang der vierziger Jahre (Solis) wieder einen so breiten Raum einnehmen, bleiben den Kleinmeistern völlig fremd. Ihnen ist die Ornamentik der Italiener wie eine zweite Natur.

Nach dieser langen Liste dessen, was sie nicht bringen, wird ihr stofflicher Gehalt doppelt armselig erscheinen. Statt des schwächlichen Akanthus, der am Anfang in ihren Versuchen überwiegt — etwa bis 1530 — herrscht in den dreissiger Jahren fast unbeschränkt ein gestieltes Blatt, das bald in der breiten Fläche, bald zusammengeklappt und von der Seite gesehen wird. Dass es italienischen Ursprungs, unterliegt keinem Zweifel, denn es findet sich reichlich bei Zoan Andrea, den die Kleinmeister sehr gut kennen. Aber es verändert sich in ihrer Hand und nimmt in den Bewegungen des Randes, den Buckelungen mit ihrem Spiel der Lichter durchaus nordischen Charakter an. Es ist nicht bei allen dasselbe. Am konsequentesten bildet es Aldegrever aus, und er giebt den übrigen das Vorbild. Die Beham verwenden es nur stellenweise, und bei ihnen pflegt es sich an das Weinblatt zu halten; als Mittel der Flächendeckung kommt es weder bei ihnen noch bei dem Meister von 1527 vor. Sonst ist es unmöglich, eine bestimmte Naturform als Motiv nachzuweisen. Die ganze Art der Kleinmeister verbietet ja auch, in dieser allgemeinsten Form nach einem Vorbilde zu suchen. Ihr Blatt ist ein Blatt, wie ihre Rosette eine Blume, nur in dem allgemeinsten Motiv. Die Rosette der Kleinmeister bietet nicht viel Abwechselung; sie lehnt sich durchaus an das italienische Vorbild. Nur dass Aldegrever einigemal (B. 229) die alte phantastische Blume der Gothik vorschwebt. Mit dem Akanthus zugleich verschwindet im Ornament am Anfang der dreissiger Jahre der kandelaberartige Aufbau, der sich aus Vasen zusammensetzt. An seine Stelle tritt der lose Zweig oder ein hier und da

leicht geschwollener scepterartiger Stab, für den schon der Meister von 1527 grosse Vorliebe zeigt und den Aldegrever wahrscheinlich von ihm annimmt.

Zu diesen wenigen Naturformen aus der Pflanzenwelt, kommt von Anfang an noch eine Anzahl grottesker Bildungen. Delphine mit Laubwerk statt der Flossen, Seejungfrauen, die auch der Gothik wohl vertraut waren, Tritone, Pane, Satyrweiber verschiedenartigster Bildung und einige wenige Tierglieder, wie Pferdeköpfe, Bockshörner, aber diese nur ausnahmsweise.

Gothische Motive finden sich nur höchst selten und, mit Ausnahme einzelner Ornamente an Gefässen, hauptsächlich bei Aldegrever, z. B. in der Querfüllung B. 228, die abgeschnittenen Zweige, Masswerk, Kriechblätter und gothischen Profile auf der Schnalle B. 263, schliesslich die Kriechblätter und die Profile an dem Scepter des Johann van Leyden (Portrait). Die Unsymmetrie der Anlage, die Aldegrever wieder einführt, muss ebenfalls als gothischen Ursprungs angesehen werden.

Auch die Räume, in welche die Kleinmeister ihre Ornamente komponieren, bieten wenig Abwechselung. Durchweg sind es stehende oder liegende Rechtecke. Die Rundfüllung ist selten und kommt, wie das Oval, nur bei Meistern untergeordneten Ranges vor. Zu beachten bleibt, dass die Kleinmeister noch keine Folgen von Ornamenten herausgeben. Die Blätter variieren deshalb in der Grösse auf das mannigfachste.

Unter den Geräten der Kleinmeister tritt am frühesten die Dolchscheide auf. Sie wird in ihrer Anlage von der Gothik übernommen, die in den verfügbaren Raum mit Vorliebe ihr Motiv der Figur in Ranken hineinkomponierte. Für die Entfaltung der Gestalt bot natürlich nur die Verbreiterung nahe dem Griff Raum. Derart zeigen sich in Astwerk von gothischem Charakter zwei balgende Buben (P. 243). An die Stelle der Ranke setzte man schon am Anfang der zwanziger Jahre den Kandelaber des italienischen Pfeilerspiegels. Eins der frühesten deutschen Beispiele ist eine Folge von Dolchscheiden mit den Tugenden, unbeschrieben, davon die Hoffnung in Dresden mit der Jahreszahl 1523. Noch der feinsinnige Meister I. B. bleibt 1528 bei dieser Anlage, und wird, um das Tragen der Figur glaubhaft zu machen, zu einer überaus derben Konstruktion des Pilasters gezwungen. Einmal (B. 52) bildet er ihn aus zwölf Quergliedern. Aldegrever sucht der Ueberladung dadurch auszuweichen, dass er Figur und Ornament ohne Weiteres durch einen Querstrich trennt. Nun steigt das Ornament in losem Wuchs — einmal nur in drei Quergliedern — auf, und die Figur hat völlige Freiheit der Bewegung. Dass der Zusammenhang fehlt, empfindet Aldegrever ohne Zweifel, denn bei einigen der Scheiden buchtet er den Trennungsstrich in der Mitte nach unten aus, um wenigstens ein mechanisches Ineinandergreifen zu erreichen. Erst später, bei den Dolchen, hilft er sich mit richtigem Stilgefühl durch eine energische Betonung der Trennung, indem er statt der Linie ein plastisches Querband einfügt. Die Dolchscheiden Hans Holbeins nehmen einen Platz für sich ein.

Dass man zu Anfang nur Dolchscheiden entwarf, bietet wieder einen Beweis, wie fest die gothische Konstruktion sich hielt; Griff, Parirstange und Scheidenspitze brauchte der Handwerker offenbar noch nicht, weil für diese noch die alte Form galt. Erst 1536 liefert Aldegrever den ersten ganzen Dolch.

Ganz ähnlich wie der Dolch seine alte Konstruktion beibehält, blieb der Typus der Gefässe aus dem XV. Jahrhundert im Andrang der Renaissanceformen bestehen. Es ist im höchsten Grade auffallend, wie spät für die Gefässe klassicierende Grund-

formen im Norden aufkommen. Mit Ausnahme der von der Architektur abhangenden dekorativen Vasen bleiben die Gefässe bis zum Rococo hin abhängig von den Typen des XV. Jahrhunderts. Bei den Kleinmeistern stehen die gelegentlich bei ihrem Kandelaberornament vorkommenden Vasenkörper nach italienischen Originalen in keinem Zusammenhang mit ihren Entwürfen für die Ausführung, oder den Trinkgefässen, die in ihren figürlichen Darstellungen vorkommen. Nur Hans Sebald Beham versucht einmal, Motive aus Pilasterfüllungen Zoan Andrea's zu deutschen Trinkgeschirren zu verarbeiten, aber er muss für die Bildung des Fusses zu gothischen Motiven greifen.

Die beliebteste Grundform bleibt für das Trinkgefäss der Pokal auf hohem Fuss. Eine ganz unklassische Form, die für Deutschland charakteristisch ist. Daneben kommen Becher vor. Die schlanke gothische Kanne, die sich in wenig veränderter Form bis auf die vergangene Generation erhalten, kommt in Umkleidung mit Renaissanceornament nicht vor. Ebensowenig ihre Verkürzung, der später so beliebte Humpen. Dagegen wird der gothische Schnabelkrug mit seiner schlanken Tülle sofort in eine Renaissancehülle gesteckt. Ebenso geht es der Pilgerflasche und der Schale auf hohem Fuss.

Auch bleibt für die Dekoration das im XV. Jahrhundert reichentwickelte technische Motiv der Buckelung zu Recht bestehen. Es wird von Altdorfer und dem auf seinen Schultern stehenden Brosamer ins Unendliche variiert. Auch die Bildung des Fussringes bleibt vielfach die des XV. Jahrhunderts, und den Akanthuskelch am Becken des Gefässes löst man mit Vorliebe nach der Weise des Blattkranzes, der bei den gothischen Pokalen den Uebergang zwischen Fuss und Körper verdeckt.

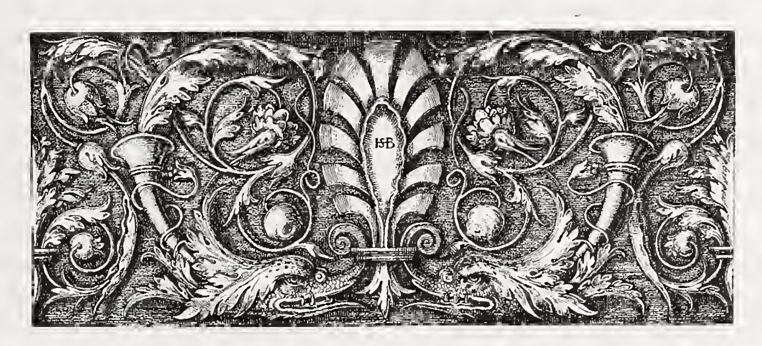
Im ganzen liefern die Kleinmeister auffallend wenig Entwürfe für Gefässe. Altdorfer, der nicht in ihren Kreis gehört, steht jedoch mit ihnen durch Brosamer in so naher Verbindung, dass er mit ihnen genannt werden muss. H. Hopfer kopiert ihn einfach. Die Gefässe deutscher Grundform bei Holbein und Hirschvogel gehören mit denen bei Altdorfer und Brosamer in eine Gruppe. Dieser letztere muss als eigentlicher Vertreter dessen angesehen werden, was die Kleinmeister im Gefässbau geleistet. Die folgende Zeit knüpft nicht an die Formen der Kleinmeister, sondern an den Typus, den zuerst P. Flötner aufgestellt hat, es ist noch unentschieden, in welchem Jahre, wahrscheinlich jedoch vor 1540.

Die übrigen Geräte kommen noch schlechter weg. Nur Brosamer hat Brustgehänge — darunter bereits eines in Form einer Nische! — Die Löffel und Schnallen bei Aldegrever stehen ebenso allein. Beide haben Entwürfe für Flöten als Halsschmuck.

In dem figürlichen und grottesken Grenzgebiet des Ornaments spielt das Vorbild zweier Blätter des Mantegna eine grosse Rolle. Es sind die Darstellungen kämpfender Meerwesen, deren eine, B. 18, als Kopie nach einem erhaltenen antiken Original nachgewiesen ist. Es giebt keinen der Kleinmeister, bei dem sich nicht Reminiscenzen an die beiden Blätter nachweisen liessen. Sogar die Waffen der wilden Seemänner nehmen sie in ihr Ornament auf: der Schädel, der als Schild vorgehalten wird, die zersplitterten Keulen, die Kinnbacken als Waffen, die Fische, mit denen bei Mantegna, B. 18, ein Seebewohner ausholt, die nackten Weiber auf dem Rücken kämpfender Tritonen, bilden beliebte ornamentale Motive. Das Füllhorn der Kleinmeister mit seiner Konstruktion aus aufgerollten Bändern stammt aus Mantegna's Bacchanal B. 19.

Ausser Mantegna sind es vor Allem Zoan Andrea und Agostino Veneziano, bei denen sie Anregung holen. Von ersterem stammt das gestielte Blattwerk, bei ihm finden sich die Profile der Gefässe in den Kandelabern der Kleinmeister; von ihm sind einzelne Grottesken, sowie der Harnisch in Rankenwerk, die Figuren am Fuss der Pilasterfüllungen übernommen. Agostino Veneziano beeinflusst auffallend die Niederländer. Auch die Spuren Nicoletto's da Modena lassen sich nachweisen, besonders bei Allaert Claesz. Allerdings kommt eine unverarbeitete Entlehnung so gut wie niemals vor, und die wenigen Fälle, in denen ein Zusammenhang über jedem Zweifel steht, beweisen nur, wie frei man mit der fremden Anregung schaltete. Darin liegt auch das Hauptverdienst der Kleinmeister, deren Abkehr von der Natur leicht zu einer harten Beurteilung veranlassen könnte. Erst die folgende Periode führt im Norden das Naturstudium für die Zwecke des Ornaments wieder ein. Aber es geschah für das Gerüst einer schematischen Grundlage, die von den Kleinmeistern noch nicht verwendet wurde, das Rollwerk.

Der Zeit nach geht Hans Sebald Beham allen deutschen und niederländischen Genossen voran. Er ist der erste, der Ornamente auf schraffiertem Grunde entwirft und schafft mit seiner Füllung von 1524 das formale Vorbild für alles Spätere. Aber in der Zeit der Blüte ist weder er noch sein Bruder Barthel der Führer. Daher ist nicht er sondern der etwas spätere Aldegrever als typischer Vertreter herauszugreifen. Barthel Beham, der gleichzeitig mit seinem Bruder beginnt und offenbar weithin anregt, hat leider nie ein Ornament bezeichnet, die zahlreichen ihm aus stecherischen Gründen zugeschriebenen Blätter sind unter sich so verschieden, dass sie für die Geschichte des Ornaments vorläufig ohne Wert. Die einzigen sicheren Blätter seiner Hand sind die, welche sein Bruder Hans Sebald 1544 kopiert. Von ihnen hat die Kritik seines Ornaments auszugehen. Sie stehen den etwa gleichzeitigen Anfängen des Meisters von 1527 so nahe, dass ein Zusammenhang nicht unmöglich.



H. S. Beham, B. 235.

HEINRICH ALDEGREVER

Im ganzen Jahrzehnt von 1530 bis 1540 steht Heinrich Aldegrever in Deutschland als der am häufigsten kopierte, am unermüdlichsten nachgeahmte Meister da. Freilich hatten Hans Sebald Beham und der Meister von 1527 ihre ornamentale Arbeit um 1531 eingestellt. Aber gleichzeitig mit Aldegrever hatte Peter Flötner in Nürnberg seine Thätigkeit begonnen, die auf einer weit umfassenderen Kenntnis der Renaissance beruhte. Ueberdies waren die Vorlagen der italienischen Ornamentstecher den deutschen Ornamentisten durchaus nicht unbekannt. Dass bei alledem Aldegrever's Art das Uebergewicht hatte, lässt sich nur aus seiner Fähigkeit erklären, den einheimischen Bedürfnissen, dem nordischen Geschmack die fremden Formen mundgerecht zu verarbeiten. Während man bei den Brüdern Beham und dem Kreis, der ihnen nahe steht, mehr von einer Reduktion als von einer Reproduktion der Renaissanceformen sprechen muss, schaltet Aldegrever mit den wenigen Motiven, die er aufnimmt, so frei, dass er es wagen darf, sie in gothischer Unsymmetrie zu ordnen. Es ist für seine Art im höchsten Grade charakteristisch, dass man ihm zwar Anlehnungen nachweisen kann, aber nirgend etwas unverarbeitet Uebernommenes. Er ist der selbständigste unter den Kleinmeistern.

Wie es zuging, dass gerade Aldegrever das Talent der Verarbeitung entwickelte, dürfte sich wohl ohne Zwang aus seinen äusseren Verhältnissen begreifen lassen. Er ist nicht, wie Barthel Beham, wie Pencz und Flötner über die Alpen gewandert, eine intimere Kenntnis der Renaissance fehlte ihm somit. Das Fremde, das zu ihm kam, überwältigte ihn nicht, da er unerschüttert auf dem Boden einer alten Kunstübung stand und sich nie in die Anforderungen einer anderen Kunstwelt einzuleben gebraucht. Dann war er im Gegensatz zu Pencz und den Beham nicht nur Maler sondern auch ausübender Handwerker, Goldschmied, und verstand sich besser auf die technischen Bedürfnisse seines Gewerbes. Daher offenbar bei ihm die Entwürfe für allerlei Schmuck und Gerät, das den übrigen Kleinmeistern fehlt. Nur Brosamer macht eine Ausnahme; dieser aber war ebenfalls Goldschmied.

Auch Aldegrever's engere Heimat hat in ihrer eigentümlichen Grenzlage zwischen Deutschland und den Niederlanden seine Entwickelung dauernd bestimmt. Westfalen stand in Sitte und Sprache den Niederlanden sehr nahe. Seine Kunst ist zu Zeiten in einem Grade von der des Nachbarlandes abhängig, dass sie jede Selbständigkeit einbüsst. Dabei blieb es doch als Glied des Reichs mit den allgemeinen Kulturströmungen desselben in Zusammenhang. Italienische Anregungen drangen vorwiegend erst durch deutsche oder niederländische Vermittelung nach Westfalen, mithin bereits verarbeitet. So finden wir beide Einflüsse im Ornament Aldegrever's während seiner frühesten Entwickelung unverkennbar ausgesprochen, und er steht ornamental ebenso gut auf der Grenze zwischen den beiden Nachbarländern, wie in seinen figürlichen Kompositionen, die zugleich auf Dürer und Lucas van Leyden weisen. Wie schwer die Abgeschiedenheit Aldegrever's in die Wagschale fällt, lehrt ein Vergleich mit dem gleichaltrigen Peter Flötner in Nürnberg, der

alle italienischen Formenelemente in sich aufgenommen. Schliesslich muss auch das eigentümliche und energische politische Leben, das sich damals in den westfälischen Städten regte — Münster voran — in Anschlag gebracht werden. Von Aldegrever ist es bezeugt, dass er den Münster'schen Wirren nahe stand. Er stach die Bildnisse des Johann van Leyden und des Knipperdolling. Wenn er auch schwerlich das Modell zu einer Medaille des Königs von Sion geliefert hat, so ist doch ein Zusammenhang zwischen den zahlreichen Entwürfen für allerlei Goldschmiedearbeiten und dem gesteigerten Bedarf neuer Prachtgeräte an dem frisch gebackenen Königshof in Münster nicht unwahrscheinlich. Der Zeit nach fallen die Erscheinungen freilich nicht genau zusammen, da Aldegrever's Entwürfe für Gerät erst anfangen, als die Herrlichkeit des Königs von Sion schon vorüber.

Noch aus einem anderen Grunde muss Aldegrever als der typische Vetreter der Kleinmeister gelten. Er allein bietet während des Jahrzehnts ihrer Blüte fast Jahr um Jahr eine Anzahl datierter Blätter, welche den Fortgang der Entwickelung markieren. Bartsch und nach ihm die übrigen Fachschriftsteller ordnen Aldegrever's Ornamentstiche nach Jahrgängen. Bei keinem andern Stecher konnte dies Prinzip zur Anwendung kommen.

Die nicht datierten Ornamente lassen sich ohne grosse Schwierigkeit einfügen, da bei Aldegrever die ausgebildete Neigung auftritt, sich für kürzere Zeit zu spezialisieren. Dolchscheiden entwirft er nur bis zum Jahre 1535, nachher nicht mehr; Dolche nur von 1536—1539. Um 1549 und 1550 bringt er eine Reihe in allem Wesentlichen vollkommen übereinstimmender Grottesken. Ebenso stehen einander die in dasselbe Jahr fallenden Ornamente nach Komposition und Formenbehandlung nahe.

Aeusserlich und innerlich zerfällt Aldegrever's Thätigkeit in zwei weit auseinander liegende Perioden, die in noch stärkerem Kontrast stehen, als die beiden Abschnitte in Hans Sebald Beham's ornamentaler Thätigkeit. Aldegrever's erste Periode reicht von den Anfängen um 1527 bis 1539. Die zweite beginnt nach zehnjähriger Unterbrechung 1549 und schliesst 1553, obgleich Aldegrever, wie datierte Arbeiten bezeugen, noch bis 1555 arbeitete. Die Frage, welcher Art seine Beschäftigung in der zehnjährigen Pause gewesen, lässt sich nur durch Vermutungen beantworten. Vielleicht litt auch seine Produktion unter dem politischen und wirtschaftlichen Rückschlag, der den Unruhen der Wiedertäufer folgte. Doch gehört die Untersuchung der Frage nicht in eine Arbeit, die nur Eine Seite seines Schaffens berücksichtigt.

Eine gemeinsame Charakteristik der beiden Abschnitte lässt sich nur an einige ganz allgemeine und negative Merkmale knüpfen, wie die Abwesenheit der Maureske und des Rollwerks. In Bezug auf die Technik bleibt zu beachten, dass Aldegrever nie auf weissem Grund arbeitet, und dass keine blosse Querschraffierung bei ihm vorkommt.

Der originelle, führende Meister ist Aldegrever nur in seiner ersten Periode. Eine unleugbare Derbheit und Breite unterscheidet seine Formen von denen der feiner empfindenden, von ihm unabhängigen Rivalen, aber dafür hat er eine weit grössere Gestaltungskraft einzusetzen und gebietet über eine stets willfährige Erfindungsgabe. Er ist der einzige Kleinmeister, der eine geschlossene Entwickelung aufzuweisen hat. Nachdem er die ersten Schwierigkeiten überwunden, fügen sich seine

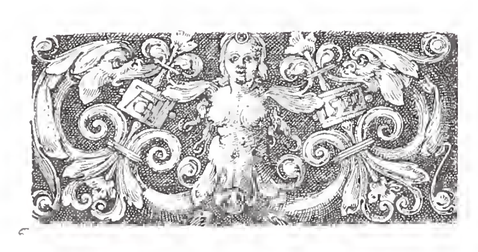
Kompositionen wie von selber in die Räume, Schwanken und Schwierigkeit kennt er nicht. Selbst bei H. S. Beham und dem Meister von 1527 breitet sich das Ornament nicht so gleichmässig deckend und doch dabei so lose über die Flächen. Es kommt hinzu, dass Aldegrever gegen Ende dieser Periode mit seinen Dolchen und Schmucksachen dem Ornamentstich neue Gebiete erschliesst.

Während dieser ganzen ersten Periode lösen sich bei Aldegrever die Ornamente nicht vom Grunde. Es ist eine Wirkung angestrebt, wie beim getriebenen Ornament, das mit dem Grunde eine Fläche bildet. In der zweiten Periode ändert sich dies — nach H. S. Beham's Vorbilde — wesentlich.

Die Periode von 1527 bis 1539 zerfällt in zwei fast gleich lange Abschnitte. Im ersten, der mit dem Jahre 1535 seinen Abschluss findet, entwickelt er alle technischen und künstlerischen Mittel bis zur vollen Beherrschung; im zweiten wendet er seine Kraft an kompliziertere Aufgaben. Alle Geräte stammen aus dieser Periode.

Nach Bartsch würde am Anfange seiner Thätigkeit eine Querfüllung vom Jahre 1522 stehen. Auch wenn sich dies Blatt nicht aus stecherischen Gründen (W. Schmidt, Meyer's Künstlerlexikon) als eine Kopie mit verlesener Jahreszahl nach einem bezeichneten und datierten Originale Aldegrever's vom Jahre 1532 herausgestellt hätte, das bei Bartsch unter No. 239 als eigenhändige Wiederholung gilt, würde man es weder einem deutschen noch einem niederländischen Künstler zu so früher Zeit zuschreiben dürfen. Die Form existierte damals noch nicht. Aldegrever beginnt erst 1527 seine Stecherarbeit, und seine Manier ist zuerst ungeschickter als die des Kopisten nach seinem Blatt von 1532.

1527—1531. Für die Anfänge Aldegrever's scheint der Einfluss des Meisters von 1527 nicht unbedeutend gewesen zu sein. Wenigstens erinnert eine nicht datierte Querfüllung (B. 191) der Anlage nach auffallend an die ersten Versuche des räthselhaften Niederländers. Ebenso weisen in den Querfüllungen B. 219 und 220 die etwas zerfetzten Umrisse des Blattwerks auf die Erstlingsarbeiten des Meisters von 1527. Sicherlich hat jedoch das Vorbild der Arbeiten Hans Sebald Behams den Ausschlag gegeben. Die stecherische Behandlung ist nahe verwandt, der Hintergrund, wie bei Beham, immer kreuzschraffiert, während der Meister von 1527 sich in der Regel mit parallelen Strichlagen begnügt. Ueberdies lassen sich bei Aldegrever gerade in der ersten Zeit einige Anlehnungen an Stiche von Hans Sebald nachweisen. So ist das breite schlaffe Laubwerk auf B. 222, das für die Formenempfindung Aldegrever's sehr bezeichnend, nach einem Vorbilde von Hans Sebald vergrössert, B. 233. Die steigende Füllung Aldegrever's vom Jahre 1528, B. 223, mit arm- und beinlosen Figuren am Grunde des Kandelabers, ist umkomponiert nach Hans Sebald Beham B. 245 vom Jahre 1527. Und Aldegrever's Füllung B. 230 vom Jahre 1529 entspricht in den Profilen und Henkeln der Vase durchaus dem Blatte B. 238 vom Jahre 1526 bei Hans Sebald. Nur sind unten die Delphine fortgeblieben, und die Kinder, welche die Vase stützen, stehen frei.



Aldegrever, B. 219.

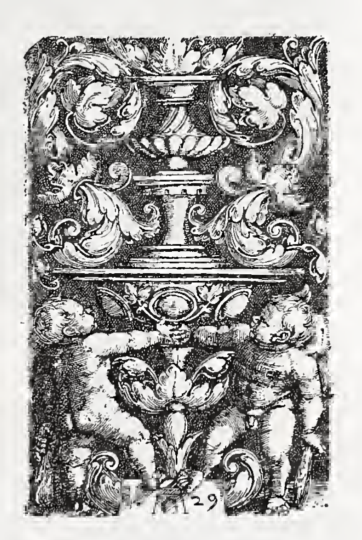
In der Anlage der Querfüllungen herrscht anfangs das Schema der Dreiteilung Barthel und Hans Sebald Beham's. Die Vasenglieder in den steigenden Füllungen weichen ebenfalls von denen der beiden Brüder nicht ab; es sind stets flache Schalen mit einem flaschenartigen Hals von entgegengesetzter Bewegung, der sich unvermittelt



Aldegrever, B. 222.

anschliesst. Bei B. 226 (1528), einer Dolchscheide, liegen auf dem Hals flache Blätter, wie sie Hans Sebald auf B. 243 (1524) anbringt. Auf niederländische Anregungen weisen auf der Dolchscheide B. 225 die Blattrosetten, deren drei kreisrunde mittlere Vertiefungen als Mund und Augen charakterisiert sind. Diese Form spielt bei Allaert Claesz eine grosse Rolle.

Auf eine Bekanntschaft mit Zoan Andrea scheint die Querfüllung B. 219 zu deuten; wenigstens ist das Motiv des Zweiges, der durch die Verbindung zwischen den Rankengliedern der Sirene und dem aufgerollten Leib der Fische gesteckt ist, unter den Werken der Kleinmeister nicht weiter nachzuweisen; es kommt jedoch bei Zoan Andrea vor (B. 30, obere Hälfte).



Aldegrever, B. 230.

So schwankt Aldegrever in den ersten Jahren zwischen niederländischen und oberdeutschen Vorbildern. Doch dauert die Unentschiedenheit nicht lange. Sobald er seine Manier gefestigt, lässt sich weder von den Arbeiten der Beham noch von denen des Meisters von 1527 eine Spur mehr verfolgen.

Das gestielte Blatt zeigt sich auch bei ihm zu Anfang nur schüchtern. Erst bei den beiden grottesken Füllungen von 1529, B. 229 und 232, tritt es in einer Ueppigkeit auf, die für die Erscheinung des Ornaments massgebend. Von den undatierten Stichen schliesst sich ihnen B. 202 an. Die Dolchscheiden sind noch von ziemlich schwerfälligem Aufbau im Ornament. Aber die Vasengliederung tritt schon stark zurück. Bei den beiden vom Jahre 1529, B. 234 und 235, hat sie schon einem einfachen Zweige Platz gemacht. Auch in Aldegrever's Hochfüllung, B. 233 (1529), wächst ein schlanker Stab mit nur einer vasenartigen Anschwellung empor. Ein runder Rahmen um eine geflügelte Grotteske, der ihn unterbricht, deutet auf ein niederländisches Vorbild.. Diese Abneigung gegen das System des Kandelabers, wie es Meister I. B. vorzieht, muss wohl beachtet werden. Ohne diese von vornherein kundgegebene

Neigung würde Aldegrever nie zur Freiheit der Unsymmetrie gelangt sein, die an Hochfüllungen zuerst eintritt.

Mit der Hochfüllung vom Jahre 1530, B. 236, hat Aldegrever das Laubwerk in dem Charakter ausgeprägt, dem er für die Folge bis 1539 treu bleibt. Seine Umrisse sind wenig energisch, die Bewegung der Blätter erscheint schlaff, wenn man sie mit den graziösen Erfindungen des Meisters von 1527 vergleicht. Ein kräftiges Bewegungsmotiv, das Aldegrever von 1529 bis 1532 einzuführen sich bemüht, kommt in der unentschiedenen Art seiner Verwendung für den Eindruck nicht in Betracht. Es ist die kurze, halbkreisförmige Einziehung an der Spitze der Blätter, mit der Burgkmair schon ganz nach italienischer Weise wirtschaftet. Aldegrever lässt dies Motiv bald wieder fallen. Es passte offenbar nicht zu den weichen Bewegungen seiner Ränder.



Aldegrever, B. 244.

Motive von 1530 und 1531, die sich nachher nicht mehr wiederholen, sind namentlich die schuppenartigen Blätter, welche die überleitenden Stellen der Ranken dicht bedecken (B. 242, 243 a. a. O.). Dann eine hangende Blume von der Form einer Schelle (zuerst B. 236), die zuletzt schotenartig gekielt wird (B. 248). Ebenso die Schote (zuerst B. 236) und der häufig vorkommende Fischkopf als Rankenschluss.

Von 1530 giebt es nur ein datiertes Blatt, von 1531 gar keins, dafür ist jedoch das folgende Jahr von besonderer Produktionslust erfüllt. Kein anderes hat eine so grosse Zahl von Blättern aufzuweisen und bei keinem lassen sich so entschiedene Fortschritte nachweisen. Vor Allem bricht im Jahre 1532 zuerst die gothische Unsymmetrie wieder durch.

1532. Es ist sehr bezeichnend, dass Aldegrever die unsymmetrische Anlage erst zu einer Zeit wagt, da er die volle Herrschaft über seine Auswahl an Renaissanceformen erlangt hat. Abgebrochen war die traditionelle Unsymmetrie seit der Gothik her niemals. Dürer lebt in ihr, Altdorfer's selbstkomponierte beiden Ranken, die in die zwanziger Jahre fallen mögen, nehmen in einer Ecke des Raumes ihren Ursprung; sogar die Hopfer liefern Beispiele. Aldegrever jedoch ist der erste, der die neuen Formen hinreichend beherrscht, um sie der alten Konstruktion anpassen zu können. Auch die lose und doch zwanglos füllende Verteilung des Blattwerks gelingt ihm in diesem Jahr zuerst. Von den frühesten Versuchen des Jahres 1529 unterscheiden sich die Blätter, die er jetzt verwendet, durch ihre Stellung. Er giebt nicht so ausschliesslich wie zu Anfang ihre Breitseite, sondern klappt sie häufiger zusammen und zeigt sie gleichsam im Profil.

In B. 238 und 243 klingt die Unsymmetrie bei regelmässiger Gesammtanlage leise vor. B. 245 und 246 zeigen sie zuerst ausgebildet. Bei letzterem ist das Ornament

eine wachsende Pflanze mit breiten Wurzelblättern, die aus einem grasbedeckten Boden aufwächst. In den Wurzelblättern des ähnlich angelegten B. 244 sitzt ein Kind.

Die steigende Füllung B. 245 ist auffallend durch die starke Entwickelung vasenartiger Glieder. Sie findet ihre Erklärung in dem zu tragenden Kinde, das auf der obersten Schale steht. Dies Blatt liefert zugleich den indirekten Beweis, dass Aldegrever sich bei den Dolchscheiden der Wirkung einer auf dem Ornament stehenden Figur wohl bewusst war. Ausserdem bringt er (B. 242 und 243) zwei gross angelegte Friese, deren einer, B. 242, sogar nur die linke Hälfte eines fussbreiten Ganzen bildet.

B. 239, eine Querfüllung, deren 1522 datierte Kopie den oben erwähnten Irrthum bei Bartsch veranlasst, ist gleich B. 203 (undatiert) nach einem bei den Niederländern beliebten Schema konstruiert. Eine auf dem Rücken liegende C förmige Spirale entsendet nach beiden Seiten Ranken, welche wie der Schopf eines Kakadus angesetzt sind.

Von den Dolchscheiden dieses Jahres scheint B. 249 im Typus die früheste. Sie ist im Aufbau noch schwer und hat grosse, lappige Blätter. In B. 247 und 248 zeigt sich Aldegrever im Vollbesitz seiner Mittel. B. 247 hat nur Laubwerk, der Nachdruck ist auf die zierliche, symmetrische Verschlingung der Zweige gelegt. Bei B. 248 wachsen die Zweige aus einer unten liegenden Muschel und gehen oben in eine Grotteske über, die statt der Arme Fledermausohren hat. Die Muschel mit den Zweigen findet sich bei Zoan Andrea B. 26. Die Grotteske bringt Aldegrever mit geringen Veränderungen auf dem grossen Dolch, B. 270, und in der Grotteske von 1550, B. 282 wieder an.

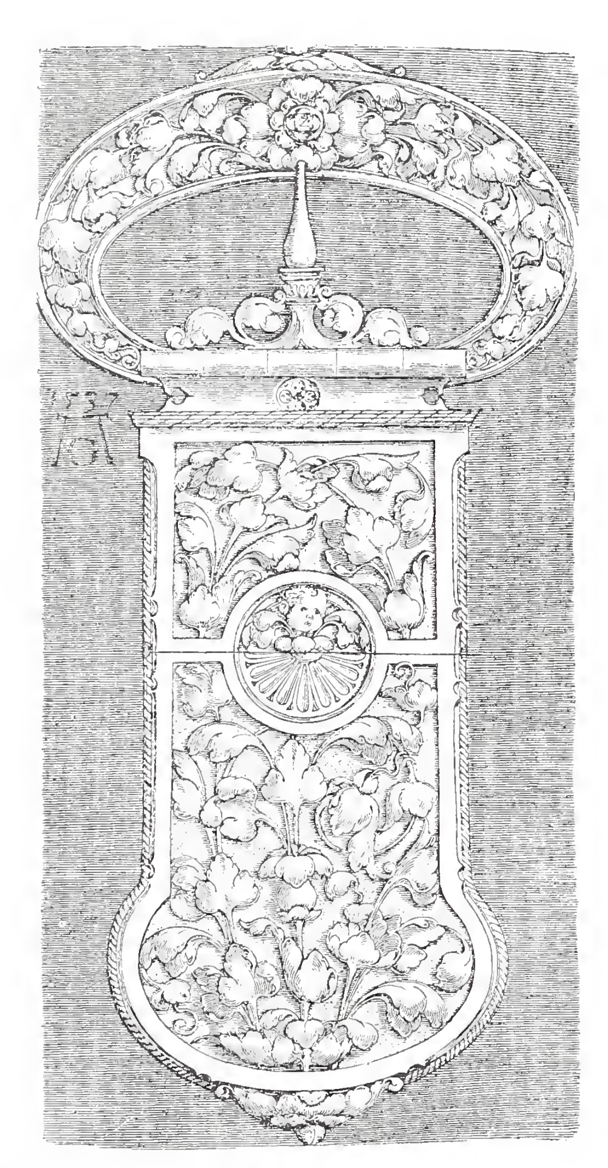
1533—34 fallen aus.

1535. Originell und von allen früheren abweichend die zwei Dolchscheiden B. 253 und 254, Seitenstücke. Oben fehlt die Figur. Aus den unteren spitzen Enden — die übrigen Scheiden sind unten abgeschnitten wegen der Scheidenspitze — wächst ein leichter unsymmetrisch bewegter Zweig, der oben einen Schuppenkranz trägt. Wir haben es nicht mit Dolchscheiden zu thun, sondern mit Scheiden für die beiden Messer (oder Messer und Gabel), die bei der reicher entwickelten Dolchform an der Schauseite angebracht sind. Mit Ausnahme des von 1539 sind sie bei den Dolchen von Aldegrever sorgfältig ausgebildet. Eins der liebenswürdigsten unsymmetrischen Ornamente ist die Hochfüllung B. 256; schlanke junge Bäume wachsen lose durcheinander, an ihrem Fuss spielen Kinder. B. 255 von demselben Format bildet die rechte Hälfte eines Ornaments, ein Motiv, das Aldegrever nur noch B. 242 und B. 271 verwandt hat. In



Aldegrever, B. 247.

der Anlage erinnert dies Blatt an die Weise des Meisters mit den Pferdeköpfen, dessen eigenartige Arbeiten sich aus den Blättern unbekannten Ursprungs leicht zusammenstellen lassen. Unten ein Weib mit Rankenleib, das ein Kind trägt, oben reich verästelte Ranken mit grottesken Tierköpfen. Für Aldegrever's Art ist die Anlage offenbar zu schwierig, sie wirkt unruhig und überladen. Der Mittelstamm ist wieder nur hier und da leicht geschwollen. In den Motiven gehört dieses Blatt mit der Dolchscheide B. 247 zusammen, nur dass diese in den Verschlingungen der Ranken einfacher und glücklicher. Bei der reicheren Bewegung der Ranken sind die Blätter naturgemäss kleiner und zierlicher als sonst.



Aldegrever, B. 263 II.

Von diesem Jahre ab gewinnt im Blattwerk die Breitschicht wieder die Oberhand, bis schliesslich auf den kleinen Füllungen von 1539 das Halbblatt fast ganz verschwindet.

1536. Der erste Dolch in der von Aldegrever ausgebildeten Gestalt. Der Bau wird durch die beiden aufliegenden Messerscheiden bestimmt. Jede derselben ist nach dem früheren Scheidentypus gebildet, oben die Figur, unten ein Ornament. Dazwischen legt sich trennend eine breite Anschwellung. Alles Ornament besteht aus Laubwerk, nirgend der Ansatz einer Grotteske. Bei den engen Räumen scheint Aldegrever noch nicht gewagt zu haben, sich ihrer zu bedienen. Aus demselben Jahre stammen die drei Agraffen auf einem Blatt, sonderbarer Weise nur die Matrizen. Der Grund innerhalb des Ornaments ist fein gestrichelt, was sich im folgenden Jahr bei dem Dolch, der Schnalle und der breiten Scheide wiederholt.

1537. Der Dolch B. 265 gleicht im Bau seinem Vorgänger. Im Ornament nur Blattwerk. Die Figuren sind vermieden. Ein sehr lehrreiches Blatt ist B. 263 mit der

grossen Gürtelschnalle. Hier sind alle Profile gothisch, auf den Flächen des Rahmenwerks kommt sogar an zwei Stellen eine Kreisfüllung mit Masswerk vor, und dabei sind alle Vertiefungen mit dem graziösesten Laubwerk bedeckt. Für den gothischen Charakter des Blattwerks giebt den Ausschlag die Form der Kriechblätter, in welche die Zunge jederseits ausläuft. Allein betrachtet gleichen sie auf ein Haar den gothischen Krabben. Ein gothischer Rest steckt auch in der Form der breiten Messerscheide, B. 264, mit dem flammenden Strahl, der über ihre Mitte hinläuft.

Das Neue in diesem Jahr bringen die beiden Friese B. 260 und 261, die sich, wie dies so oft bei Aldegrever vorkommt, in den Motiven sehr ähnlich sehen. Sie bilden beide einen Rapport, der sich unendlich oft wiederholen liesse. In der Mitte zwei Figuren, eine männliche und eine weibliche, deren Leib in Rankenwerk auslaufen. In diesem tummeln sich nackte Kinder. Auf B. 261 sind die Halbfiguren wie Statuen mit abgebrochenen Armen. B. 260 zeichnet sich durch eine bei Aldegrever sehr selten so starke Bewegung aus. Die Haare der Figuren fliegen im Winde, selbst die Mittelfiguren scheinen sich nur mit Mühe an den Ranken zu halten. Im Motiv nahe verwandt sind die von hinten gesehenen, stark bewegten Grottesken auf dem Dolch von 1539.



Aldegrever, B. 260.

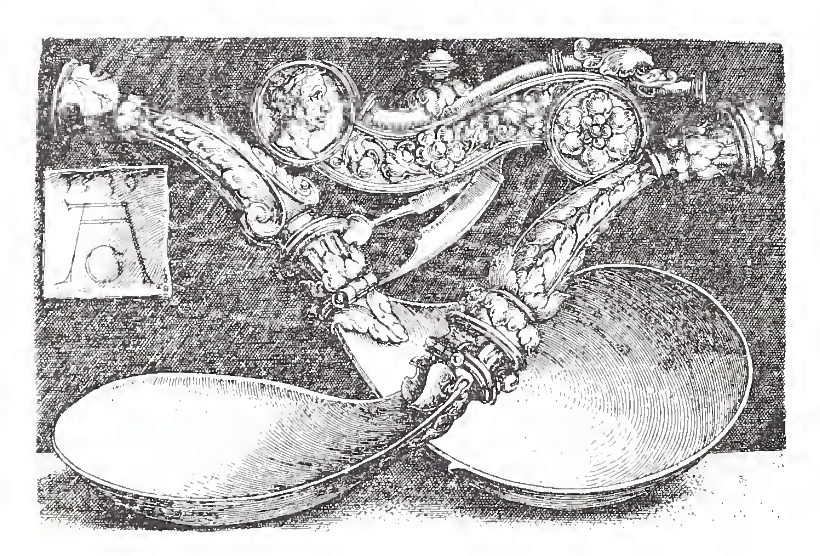
1539. Der reichste von Aldegrever's Dolchen, B. 270, vielleicht sein vollendetstes Blatt überhaupt, fällt in dieses Jahr. Er bezeichnet den Höhepunkt der ornamentalen Entwickelung des Meisters. Wer von dieser Leistung aus sein Werk bis zu den Anfängen überblickt, dem wird seine Jahr für Jahr wachsende Bedeutung nicht entgehen. Um ein Blatt wie dies zu schaffen, bedurfte es der vielseitigsten Uebung an den verschiedenartigsten Aufgaben.

Es ist ein Vergnügen für das Auge, zu verfolgen, wie Aldegrever mit gleicher Leichtigkeit die verschiedensten Räume zu füllen weiss. Mit Grottesken, die er bisher an den unbequemen Flächen des Dolches vermieden, arbeitet er jetzt ohne Schwierigkeit. Sogar auf den schmalen Quergurten weiss er sich mit ihnen zu behelfen. Auf die äussere Ausprägung der Seitenmesser hat er verzichtet. Dadurch gewinnt er Raum für eine breite figürliche Scene (Kains Brudermord), die durch Gurte oben und unten begrenzt wird. Auf dem Dolch von 1536 war er gezwungen, die Figuren auf den schmalen Scheiden übermässig in die Länge zu ziehen. Jetzt hat er noch Raum

für einen landschaftlichen Hintergrund. — Die Rosette aus gestielten Blättern auf dem unteren Ornament kommt ähnlich schon bei Zoan Andrea (B. 28) vor.

Die Klapplöffel (Taschenlöffel) auf B. 268 sind überaus zierlich durchgebildet. Auf dem Griff des linken liegt ein Akanthusblatt, das unten in zwei Spiralen ausgeht. Bei diesen sind die Enden wie mit der Zange herausgezogen: ein gothisches Motiv. Die Flöte im Hintergrunde verrät uns, was der rätselhafte Cylinder enthalten habe, der unter dem Körper des Instruments angebracht zu sein pflegt: einen Ohrlöffel, dessen Stiel eine Nagelfeile, und ein Nagelmesser.

Der Fries mit liegenden Kindern, B. 269. hat eine undeutliche Jahreszahl, die Bartsch für 1539 und W. Schmidt für 1532 liest. Aus stilistischen Gründen ist das letztere richtig. Die phantastische Blume aus breitem Grunde, vor Allem die schellenartigen Blumen. verwendet er später nicht mehr.



Aldegrever, B. 268.

Es tritt jetzt eine zehnjährige Pause ein. Als Aldegrever im Jahre 1549 seine stecherische Thätigkeit wieder aufnahm, hatte die Entwickelung den Schritt über die Kunst der Kleinmeister hinaus gethan. Hirschvogel (1543) und Peter Flötner hatten die Maureske eingeführt und zum Teil bereits umgearbeitet; — ersterer hatte ihr Liniengefüge schon mit dem Rollwerk verschmolzen, dessen ornamentale Tragweite er und Hans Holbein (s. das Gehäus des Erasmus) in Deutschland, wie es scheint, zuerst begriffen hatten. Virgil Solis, dessen Anteil an der Einführung der Maureske noch nicht festgestellt ist, war bereits im Anfang der vierziger Jahre mit Jagd- und Vogelfriesen aufgetreten, deren letztere direkt auf die verwandten Darstellungen der gothischen Zeit zurückgreifen, wie beispielsweise die Vögel, welche auf die Eule stossen. Die ganze Entwickelung drängt auf das Ziel hin, das uns in der Kraterographie des Meisters von 1551 als völlig erreicht entgegentritt.

Aldegrever nimmt an dieser Bewegung nicht mehr Teil. Von dem Neuen eignet er sich kein einziges Element an. Kenntnis der Maureske verrät er mit keiner Spur, das Rollwerk verwendet er nicht im Ornament, obgleich er es in ziemlich vor-

geschrittener Form an den Schilden der Folge der Tugenden und Laster 1552 B. 117—130 anbringt. Er steht in seiner letzten Periode ganz abseits. Und während die Kraterographie urplötzlich Schule macht, kümmert sich der Fortschritt um die an sich vollendeten Arbeiten Aldegrever's aus den Jahren 1552 und 1553 nicht mehr.

Trotz dieser Abgeschlossenheit gegen die neuentstandene Ornamentation ist er mit dem Jahre 1549 ein ganz anderer geworden. Von seinem Blattwerk, seinem Motiv der Unsymmetrie hat er sich losgesagt. Nur ein Ornament, B. 271, aus diesem Jahre schliesst sich an die Formen, die er 1539 aufgegeben.

Es gleicht auf ein Haar der Füllung B. 266 von 1539, zeigt dieselben breitgesehenen Blätter, dasselbe Format. Es macht den Eindruck, als wäre es eine liegen gebliebene Platte, die Aldegrever 1549 vollendet. Sollte es jedoch ein Versuch sein, an den überholten Stil wieder anzuknüpfen, so muss der Erfolg dem Künstler gezeigt haben, dass seine Zeit vorüber. Er bricht ganz entschieden mit seiner ersten Periode.



Aldegrever, B. 281.

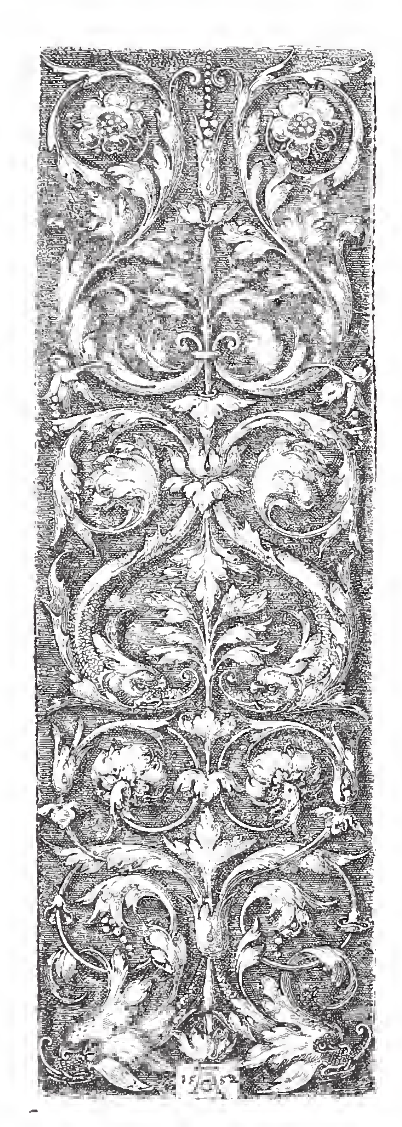
Bis zum Schluss seiner ornamentalen Thätigkeit, 1553, sehen wir ihn zwar in formaler Hinsicht auf dem neuen Gebiet fortschreiten, aber er hat keine Entwickelung mehr; wir sehen ihn hin- und hertasten und bei Augustin Hirschvogel, bei Hans Sebald Beham, bei Pencz Anlehnung suchen, bis er zwei Jahre vor seinem letzten datierten Stich zum zweiten Male das Ornament aufgiebt.

Auch durch die Gegenstände unterscheidet sich Aldegrever's zweite Periode strenge von der ersten. Er entwirft nur noch steigende Füllungen, keine Querfüllungen, kein Gerät irgend welcher Art.

Unter den Blättern von 1549 müssen wir die Hochfüllungen B. 276 bis 279 als erste Versuche voranstellen. Sie sind im Aufbau ziemlich gleich, haben unten jederseits schwere figürliche Massen und werden oben auffallend lose. Am ungeschicktesten wirkt dies bei B. 279, wo oben neben der Maske ein schmales Tuch in mancherlei Windungen um einen Stab gehängt ist. Dies Motiv kennt er in seiner ersten Periode gar nicht. Das Blattwerk auf diesen beiden Ornamenten ist lang und schlaff hangend, die Verteilung der Massen ungleichmässig abgewogen.

Eine Gruppe für sich bilden die Grottesken B. 272—275 von 1549 und B. 281 bis 282 des folgenden Jahres. Nicht allein stimmt das Mass vollkommen, auch die Anlage ist nach einem und demselben Schema gemacht, sodass man sie bei der Betrachtung unbedingt zusammenrücken muss. Inmitten findet sich bei allen eine Maske — nur B. 281 hat dafür eine Fledermaus. In den Ecken oben und unten Figuren. Es scheint, als hätte Aldegrever ein und dasselbe Original, das sich allerdings nicht nachweisen lässt, siebenmal variiert. Auch die ornamentalen Motive deuten darauf hin. Trophäen, die er sonst weder vorher noch nachher kennt, wiederholen sich; das hangende Tuch ist an die Stelle von Akanthus und Feigenblatt getreten und

wird im Uebermass, wenn auch in reichster Abwechselung verwendet. Grottesken drapieren sich hinein (B. 274), als Hängematte ausgespannt nimmt es Früchte auf (B. 274), es dient als Feston (B. 272, 274), als Gehänge (B. 273, 4, 9). Auch das flatternde Band tritt auf (B. 279), ebenfalls in der ersten Periode ein unbekanntes Mittel. Sehr häufig wird ein übervoller Fruchtkorb angebracht (B. 281), überhaupt kommen jetzt Fruchtschnüre und Fruchtgehänge vor, die Aldegrever früher nicht gekannt. In der Fledermaus, in den Hörnern der Masken würde man Naturstudien vermuten. Alles das sind Dinge, die nur dieser Gruppe zukommen und es höchst wahrscheinlich machen, dass sie in kurzer Zeit entstanden, der Jahreswende 1549—50 angehört. Im übrigen sind diese Grottesken schwerfällig aufgebaut, und bei der Grösse der Einzelmotive und den kleinen Dimensionen erscheinen sie geradezu plump. Doch ist zu beachten, dass die Blätter aus dem Jahse 1550 erheblich leichter und zierlicher sind als ihre Vorgänger. Das Vorbild für diese Gruppe zu bestimmen, war noch nicht möglich. Im Aufbau erinnert manches an italienische Niellen, die ja in Deutschland, wie Altdorfer's Nachstiche beweisen, hinlänglich bekannt waren. Die beiden Weiber in den oberen Ecken auf B. 275 mit ihren langen Schleiern und angebundenen Schleppen kommen fast identisch auf verschiedenen Grottesken vor, namentlich in einer undatierten — unbeschriebenen — Folge, aus der Aldegrever 1537 bereits die Figuren mit abgebrochenen Armen des Blattes B. 260 entlehnt hatte.



Aldegrever, B. 283.

Auffallend nahe verwandt sind jedoch Aldegrever's Grottesken von 1549—50 mit einigen Blättern Augustin Hirschvogel's aus dem Jahre 1543, namentlich der Grotteske B. 99. Die Anlage stimmt in allen wesentlichen Zügen. Im Mittelpunkt eine schwere Masse, unten tragende Grottesken, oben hangende Tücher, die ganz der Anordnung bei Aldegrever entsprechen.

Wieder schliessen sich die vier Blätter des Jahres 1552 als Gruppe zusammen, und vom folgenden Jahre würde das etwas kleinere B. 288 hinzugehören. Es sind sämmtlich steigende Füllungen von ungewöhnlichen Höhen- und Breiten-Dimensionen. Ihre Grazie und Leichtigkeit steht zu der Unbeholfenheit der vorhergehenden Gruppe in starkem Kontrast. Bei ihnen lässt sich die Anregung zurückverfolgen. Das Blatt 1552 B. 283 mit seinen Delphinen und seinem scharfen, zierlichen Laubwerk ist nichts als eine Umformung der Querfüllung mit den Delphinen von H. S. Beham B. 235. Der erste Blick zeigt die Uebereinstimmung der Formen. Dieselbe Härte und Schärfe

bei grosser Eleganz, dieselbe schroffe Loslösung von dem ganz identisch mit Querstrichlagen und senkrechten Stricheln schraffierten Grunde, den Aldegrever sonst nie gekannt. Auch die pantherartig gefleckte Haut der Delphine bei H. S. Beham findet sich nachgeahmt. Die Umgestaltung der Blätter an den Leibern in eine Art Stachelflossen ist Aldegrever's eigene Erfindung. Das Laubwerk aus langen zweiteiligen Blattkelchen, deren eine Hälfte länger entwickelt ist, stammt von der Querfüllung H. S. Behams mit dem Mascaron B. 231. Ebendaher kommen die scharfen, spitzigen Umrisse der Blätter und die geschlossenen phantastischen Blumen mit ihren spitzen innersten Blättern, die wie Fühlhörner herausragen.

B. 284 verwendet die öfter bei Aldegrever vorkommenden Satyrschenkel als Basis. Sie dürften von Agostino Veneziano, B. 559, stammen. Die Maske auf B. 285 mit ihrem schreienden Munde und den Blättern auf den Wangen stammt von H. S. Beham B. 228 1544, wo sie auf dem von den Engeln gehaltenen Zierschild sitzt. B. 286 geht mit seinen Sphinxen am Grunde und seinen Füllhörnern in den Motiven auf Italiener. Die Ausführung gehört ganz dem Einfluss Hans Sebalds an. Ebenso bei 1553 B. 288.

Das andere Blatt von 1553, B. 287, die Vase zwischen den Grottesken, ist mit wenigen Zuthaten nach dem Blatte B. 121 von Georg Pencz kopiert, der 1550 starb. Vielleicht könnte man Aldegrever's Blatt eher eine Umarbeitung nennen, denn er verändert die Kleinigkeiten und fügt bei seinem grösseren Format den Ranken, die aus der ganz sonderbar geformten Vase aufsteigen, noch ein Glied jederseits hinzu. Aber die ganz absonderlichen Profile der fusslosen Vase, die Bewegung der Grottesken, die Verteilung des Laubwerks sind identisch. Für die Unselbständigkeit Aldegrever's in seiner letzten Zeit liefert die Thatsache dieser Kopie einen neuen Beweis. Die Abneigung, sich der neuen Richtung anzuschliessen, die Aldegrever bei diesem Zurückgreifen auf die Leistungen des eigenen Kreises bekundet, muss um so mehr auffallen, da er um diese Zeit erst an der Wende des fünfzigsten Lebensjahres steht. Bezeichnend für seine Art zu schaffen bleibt die Thatsache, dass er auch in dieser Periode der Unselbständigkeit nicht kopiert, und dass er seine eigenen Arbeiten früherer Zeit nicht benutzt.

DIE FRESKEN IM PALAZZO SCHIFANOJA IN FERRARA

VON F. HARCK

Von all den grösseren Freskencyklen Italiens ist wohl keinem so wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden, wie den Ueberresten in dem grossen Saale des Palazzo Schifanoja in Ferrara; und doch sind dieselben ein in jeder Beziehung wichtiges Monument. Der ikonographische Teil mythologischen und allegorischen Inhalts harrt noch jeder eingehenderen Erklärung, ebenso wie die literarischen Quellen und der

ideelle Autor, der wohl sicher in einem Gelehrten des estensischen Hofes zu suchen ist, noch völlig unbekannt sind. Der historische Inhalt mit den Darstellungen der Thaten Borso's, dessen Liebhabereien und Verkehr mit dem Volke, ferner der Einblick in das damalige Volksleben, in Sitten und Gebräuche, bieten wichtige Beiträge zur Kulturgeschichte des Quattrocento und für die Kunstgeschichte sind die Fresken von grösster Bedeutung als Beitrag zu der Kenntnis der ferraresischen Malerschule der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Wenn die Kunstforschung sich bisher so wenig eingehend mit ihnen beschäftigt hat, so ist der Grund wohl hauptsächlich darin zu suchen, dass der ferraresischen Malerschule eine ganz untergeordnete Bedeutung beigemessen wurde. Und doch bewahrt diese kleine Lokalschule von Anbeginn an bis in die Mitte des XVI. Jahrhundert hinein ein durchaus eigenartiges Gepräge und geht, wenn sie sich auch nicht völlig dem Einflusse der grossen Heroen zu entziehen wusste, doch ihren selbständigen Weg. Erst Morelli hat in seinen Artikeln über die Borghese-Galerie[1]) und in seinem Werk über die italienischen Meister der deutschen Galerien[2]) auf die Bedeutung der ferraresischen Malerschule — auch über die Landesgrenzen hinaus — hingewiesen und ihre Leistungen gründlicher Untersuchung gewürdigt. Urkundliches Material in reicher Fülle ist auch in neuerer Zeit durch die unermüdlichen Forschungen Campori's und Venturi's aus den estensischen Archiven in Modena zu Tage gefördert worden; die Verwertung desselben zu Spezialforschungen unterblieb aber. Den Anfang hat vor kurzer Zeit Gustave Gruyer mit seinem Aufsatz über die Schifanoja-Fresken gemacht.[3]) Der höchst anziehend geschriebene Artikel enthält aber mehr eine eingehende Würdigung der Fresken vom kulturhistorischen Standpunkt aus. als dass er eine kritische Betrachtung des künstlerischen Bestandteiles anstrebte, und wo er sich auf das Gebiet der stilistischen Kritik begibt, lässt er eingehende selbständige Untersuchungen vermissen. Der nachfolgende Versuch verfolgt dagegen in erster Linie den Zweck, durch vergleichende Stilkritik die Anteile der bei der Ausschmückung des Saales im Palazzo Schifanoja beteiligt gewesenen Künstler zu scheiden und für diese bestimmte Namen zu substituiren, und bietet somit eine Ergänzung zu dem Gruyer'schen Aufsatz.

Vasari erwähnt die Schifanoja-Fresken nur im Zusammenhange mit der Thätigkeit des Piero della Francesca,[4]) und da das Werk seiner Hand dem späteren Umbau zum Opfer fiel, sind diese Nachrichten für uns bedeutungslos. Die in der neuen Ausgabe dem Leben des Lorenzo Costa[5]) beigefügte Notiz ist die Ansicht Camillo Laderchi's, auf die ich weiterhin zurückkomme. Agostino Superbi,[6]) der erste Biograph der ferraresischen Künstler, erwähnt die Fresken eigentümlicherweise gar nicht, dagegen ist der Priester Girolamo Barruffaldi, der 1706 seine Vite[7]) schrieb, derjenige, auf den alle späteren Schriftsteller zurückgreifen. Von ihm geht die Tradition aus, dass die Fresken sammt und sonders dem Tura angehören. Dass diese Ansicht allerseits acceptiert wurde, hat seinen Grund wohl darin, dass bald nachdem Barruffaldi

[1]) Zeitschrift für bild. Kunst Bd. IX., X., XI.

[2]) J. Lermolieff, Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Leipzig, Seemann 1880.

[3]) G. Gruyer, Le palais de Schifanoja (Revue des deux mondes, Augustheft 1883).

[4]) Vasari-Milanesi II. 491.

[5]) Vasari-Mil. II. S. 132, Anm. 3.

[6]) Apparato degli Huomini illustri della Città di Ferrara (Ferrara 1620).

[7]) Vite dei pittori e scultori ferraresi (Ferrara 1884).

geschrieben, die Fresken übertüncht worden sein müssen, wenigstens existierten dieselben zu der Zeit, als Scalabrini seine Nachrichten über die Kirchen Ferraras herausgab, 1773, nicht mehr. Lanzi[8]) und Ticozzi[9]) berufen sich schlechthin auf Barruffaldi, Rosini[10]) erwähnt die Fresken nur kurz und schreibt einen Teil derselben auf die Aehnhin, welche dieselben mit den früher in der Sammlung Costabili in Ferrara befindlichen Darstellungen der vier Jahreszeiten hatten, dem Cosimo Tura zu. Erst die Wiederaufdeckung der Fresken in diesem Jahrhundert gab Veranlassung zu einer Polemik der damals in Ferrara lebenden Kunstverständigen und zu genaueren Untersuchungen, die aber zu sehr verschiedenen Resultaten führten. Schon im Jahre 1821 hatte man die Fresken wieder entdeckt, es scheint dies das Verdienst des Professors Giuseppe Saroli gewesen zu sein — wenn wir seinen Worten in dem an Camillo Laderchi gerichteten Schreiben[11]) Glauben schenken dürfen. 1840 endlich wurden auf Befehl des Magistrates die Fresken durch den jungen bolognesischen Maler Alessandro Campagnoni von der sie bedeckenden Tünche befreit, wobei diejenigen der West- und Südwand aber fast gänzlich mit dem Bewurfe abfielen. Sofort folgen verschiedene Besprechungen seitens der lokalen Kunstautoritäten. In erster Linie zu einem Urteile befähigt erscheint Camillo Laderchi, der in seiner Descrizione della Quadreria Costabili (Ferrara 1838—41) Zeugnis abgelegt, dass er ein leidlich verständiger Beobachter sei und auch die Literatur über die ferraresische Malerschule beherrsche. In der That ist denn auch seine im August 1840 erschienene Untersuchung[12]) die einzige, welche ernsteres Streben verräth und nicht kritiklos mit dem Materiale umspringt. Er zuerst zweifelt daran, dass die Fresken sämmtlich der Hand Tura's angehören und findet den Ausgangspunkt dieser Tradition bei Barruffaldi, ohne dass dieser die Quellen für dieselbe mitteilt. In seinem Zweifel wird er dadurch bestärkt, dass er auf der Ostwand eine andere Hand und eine andere Richtung wahrzunehmen glaubt, als an der Nordwand, die er dem Tura unter der Mithülfe des Baldassare Estense lässt. Um an der Ostwand die Thätigkeit des Künstlers möglich zu machen, den er im Auge hatte, sucht er zunächst zu beweisen, dass die Fresken erst unter der Regierung Ercole I. entstanden sein können, setzt die Entstehung derselben in die Jahre 1476—84 und erteilt die Ostseite dem Lorenzo Costa zu. Wie zur Entschuldigung fügt er naiv hinzu: Voi conoscete la predilezione ch'io nutro per questo artista veramente insigne! An dieses Schriftchen Laderchi's knüpft sich dann eine heftige Polemik, die besonders durch den schon oben erwähnten Brief Saroli's hervorgerufen wird und die sich in einem Tone bewegt, für den die Kunstforschung von jeher eine gewisse Vorliebe gehabt zu haben scheint. Saroli (a. a. O.) bricht eine Lanze für Barruffaldi und die Autorschaft Tura's und wendet sich gegen die Ansicht Laderchi's, dass die Fresken nicht bei Lebzeiten Borso's gemalt seien. Genau auf denselben Standpunkt stellt sich Avventi[13]); auch er plaidirt für Entstehung der Fresken bei

---

[8]) Storia pittorica III. 220.

[9]) Dizionario degli architetti, scultori, pittori ect. (Mailand 1830).

[10]) Storia pittorica III. 72.

[11]) Sopra i dipinti del Palazzo di Schifanoja ed altri, esistenti in Ferrara; Lettera del C. C. Giuseppe Saroli al Conte Avv. Camillo Laderchi.

[12]) Sopra i dipinti del palazzo di Schifanoja in Ferrara, Lettera del Conte Camillo Laderchi al Marchese Pietro Estense Selvatico (Bologna 1840, Tipografia della Volpe).

[13]) F. Avventi, Descrizione dei dipinti di Cosimo Tura detto Cosmé, ultimamente scoperti nel Palazzo Schifanoja. Bologna, Jacopo Marsigli 1840.

Lebzeiten Borso's unter der Leitung Tura's. Auf die Angriffe dieser Beiden antwortet sodann in einem längeren konfusen, vom 31. Oktober 1840 datierten Schreiben[14]), in dem er für Laderchi Partei ergreift, der technische Neubeleber der Fresken, Allessandro Campagnoni und Laderchi in einem vom 28. November datierten Briefe,[15]) in dem er nochmals für seine zuerst ausgesprochene Meinung eintritt. Hiermit schliessen meines Wissens, ohne zu einer Einigung gelangt zu sein, die Expektorationen der lokalen Kunstverständigen. Siebzehn Jahre später, in seinem Werke La Pittura ferrarese, kommt Laderchi nochmals (S. 31 und 42—44) auf seine früheren Ansichten zurück, hält sie in ihrer ganzen Ausdehnung aufrecht und sucht neue Beweise für seine Behauptung durch Vergleiche mit anderen Werken Costa's beizubringen. Den Ansichten Laderchi's schliesst sich auch der überaus gründliche L. N. Cittadella[16]) an verschiedenen Stellen an.[17]) Burckhardt im Cicerone (IV. Aufl. S. 580) und Woermann (Geschichte der Malerei II. 309) betonen die Wichtigkeit der Schifanoja-Fresken als Gesammtleistung der ferraresischen Malerschule der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts und nehmen die allgemeine Beteiligung ihrer Hauptmeister an, ohne sich jedoch des Näheren darüber auszusprechen. Die einzige eingehende Untersuchung derselben findet sich bei Crowe und Cavalcaselle; ohne den Anteil der einzelnen Meister und Gehülfen scharf abzugrenzen, weisen sie doch einzelne Teile bestimmten Meistern zu, glauben an eine gemeinsame Thätigkeit von Cossa, Galasso, Tura und Costa (Bd. V. 573) und ziehen an anderer Stelle (Bd. V. 371 und 571) auch Bono von Ferrara und Marco Zoppo mit hinzu. Gustave Gruyer acceptiert in seinem oben erwähnten Aufsatze die Resultate von Crowe und Cavalcaselle im Grossen und Ganzen und legt den Schwerpunkt auf die Thätigkeit Tura's und Costa's, wohingegen er sich mit dem Anteil, den Crowe und Cavalcaselle dem Francesco Cossa zuschreiben, nicht einverstanden erklärt. Auf diese Ausführungen komme ich später zurück; andere Besprechungen der Schifanoja-Fresken von irgend welcher Wichtigkeit, welche für die vorliegende Untersuchung heranzuziehen wären, sind mir nicht bekannt.

Zieht man das Facit aus all den erwähnten Untersuchungen, so drängt sich der unwiderlegbare Schluss auf, dass alle ausgesprochenen Ansichten nicht genügt haben, um den Anteil der verschiedenen Meister abzugrenzen und die wahrscheinlichen Autoren aufzufinden. Bis zur Wiederaufdeckung der Fresken tritt uns durchgehends

---

[14]) Giornale Letterario Scientifico Italiano A⁰ II. fasc. 5⁰.

[15]) Am gleichen Orte wie der Vorige.

[16]) L. N. Cittadella, Notizie relative a Ferrara (Ferrara 1868) S. 339 und Ricordi e documenti intorno alla vita di Cosimo Tura (Ferrara Taddei 1866) S. 24.

[17]) Der Kuriosität wegen möchte ich hier eines auf den Inhalt der Fresken bezüglichen Urteils erwähnen, welches zeigt, bis zu welcher Engherzigkeit und Einseitigkeit des Standpunktes man gelangen kann. Es ist die Ansicht des in bitterem Hass gegen die ganze estensische Dynastie entbrannten hyperbigotten A. F. Rio in seinem Werke: De l'Art chrétien (Paris 1861) Bd. III. S. 392. Nachdem er erzählt, dass die Aufzucht und Dressur der Falken die grösste Leidenschaft des Herzogs Borso gewesen sei, fährt er fort: Il n'est donc pas surprenant que la chasse au faucon occupe une si grande place dans les fresques du palais de Schifanoja dont quelques-unes sont exécutées avec une grande vigueur du pinceau et font regretter que l'imagination de l'artiste n'ait pas eu à s'exercer sur des sujets plus relevés. Ceux qui sont représentés dans les compartiments supérieurs ne peuvent qu'exciter l'indignation et le dégout dans tous les coeurs honnêtes; ils supposent dans le prince et dans les courtisans qui repaissaient leurs yeux de ces obscénités et qui faisaient de l'art l'auxiliaire de la prostitution, une dépravation de moeurs et d'idées, qui devait nécessairement porter ses fruits et qui nous prépare d'avance aux orgies scandaleuses du siècle suivant!!

Cosimo Tura als der alleinige Schöpfer entgegen und erst Laderchi und der neueren Forschung blieb es vorbehalten, dieselben wenigstens nicht auf die Thätigkeit eines einzigen Meisters zurückzuführen, sondern ein Zusammenarbeiten verschiedener Hände zu konstatieren. Aber selbst Crowe und Cavalcaselle scheuen sich, auch nur mit einiger Bestimmtheit dieselben zu benennen und helfen sich damit, eine ganze Reihe damals lebender ferraresischer Künstler von Namen zu substituieren. Einige wenige lassen sich dennoch mit ziemlicher Sicherheit nachweisen und andere wiederum durch strengere Rücksichtnahme auf historische Thatsachen ausscheiden; immerhin wird das Resultat zum grössten Teile auf rein subjektivem Urteile basiert bleiben, denn von beglaubigten Werken der ferraresichen Quattrocentisten gibt es eine so geringe Anzahl und die biographischen Daten sind so unzureichend, dass ein unanfechtbarer Beweis von vornherein ausgeschlossen erscheint.

II.

Ueber die Baugeschichte des Palazzo Schifanoja wissen wir, dass derselbe in der Höhe eines Stockwerkes 1391 von Niccolo III. erbaut und von Herzog Borso mit einem zweiten Stockwerk versehen wurde. Durch Muratori[18]) erfahren wir, dass dieser Umbau 1469 beendet und der Palast von Borso bezogen wurde. Was diese letztere Notiz betrifft, so beruht sie möglicherweise auf einen Irrtum, denn in dem Libro autentico del Conto de lo Illmo nostro duca per intrade et Spexe von 1469 findet sich die Notiz „che Borso mandò ad Alberto venticinque ducati d'oro e glieli fece portare in Schivanoio".[19]) Hieraus scheint hervorzugehen, dass nicht Borso sondern sein Bruder Albert den Palast bewohnte und diese Annahme gewinnt an Wahrscheinlichkeit durch die Thatsache, dass nach dem im August 1471 erfolgten Tode Borso's sein Nachfolger Ercole I. den Palazzo Schifanoja eben diesem seinem Bruder Albert schenkt. Bei seiner im Jahre 1476 erfolgenden Verbannung büsst ihn dieser jedoch ein, und er gelangt in den Besitz Ercole's I. zurück.[20]) Ueber die ferneren Schicksale des Palastes und ihn betreffende Thatsachen gibt Gruyer in seinem Artikel eine anziehende Schilderung und ebenso finden sich Nachrichten darüber bei Cittadella,[21]) Barruffaldi[22]) und Laderchi.[23]) Eine wichtige, speziell den Raum in dem sich die Fresken befinden betreffende Notiz gibt L. N. Cittadella[24]) in einem Dokument,

[18]) Muratori, Rer. Scr. ital. Bd. 24 S. 219. — 1469. Fu fornito di reedificare il Palazzo di Schivanojo apresso a Sancto Andrea ed incomminciato fu ad essere abitato per il prefacto duca Borso.

[19]) Mitteilung des Herrn Professor Adolfo Venturi in Modena.

Es möge mir an dieser Stelle gestattet sein, Herrn Professor Venturi meinen aufrichtigsten Dank auszusprechen, sowohl für seine unermüdlichen Bemühungen, die Schifanoja-Fresken betreffende archivalische Notizen aufzufinden, wie für die ungemeine Liberalität, womit er mir dieselben zur Verfügung stellte. Ich verdanke ihm noch eine ganze Reihe wichtiger Mitteilungen, von denen ich nur einen kleinen Teil in den Rahmen dieser Abhandlung hineinziehen kann, und durch sie allein ist es mir ermöglicht worden, zu einigermassen bestimmten Resultaten zu gelangen.

[20]) Vergl. Frizzi, Notizie relative a Ferrara IV.

[21]) A. a. O. I. 337, 338.

[22]) A. a. O. I. 68, 69 Anm.

[23]) Laderchi, Sopra i dipinti etc. S. 14.

[24]) A. a. O. I. 337.

aus welchem hervorgeht, dass die Süd- und Westwand dieses Saales im Jahre 1493 einfielen. Es sind dies die beiden Wände, deren Fresken bei Entfernung der Uebertünchung zu Grunde gingen. Wir haben uns also nur mit denjenigen der Ost- und Nordwand zu beschäftigen und diese fallen in die Zeit zwischen dem Beginn des Neubaues und 1493; auf eine genauere Zeitbestimmung werde ich weiter unten eingehen.

Wenden wir uns nun zu den Fresken selbst. Der Raum, in welchem sich dieselben befinden, liegt im ersten Stockwerk, hat eine Grösse von 24 m Länge, 11 m Breite und 7½ m Höhe und wird durch je drei Fenster auf jeder Längswand erleuchtet. Die Darstellungen welche sich über sämmtliche Wände hinzogen, zerfielen in zwölf Abteilungen, von denen heute noch sieben einigermassen erhalten sind. Drei davon befinden sich auf der Ostwand, vier auf der Nordwand; für die beiden anderen blieben somit fünf übrig, von denen drei auf die Westwand entfielen, während zwei in den Ecken der Südwand angebracht waren. In der Mitte dieser Wand zwischen den beiden Fenstern befand sich ein grosses Kamin. Ziemlich in der Mitte der Ostwand befand sich eine heute zugemauerte Thür, statt deren in späterer Zeit eine höhere und breitere näher der Nordwand durchgebrochen wurde, welche einen grossen Teil der dem Monat Mai gewidmeten Abteilung zerstört hat. Eine andere jetzt zugemauerte Thür befand sich in der Westecke der Nordwand; sie gewährte seiner Zeit jedenfalls der Treppe Zugang, während man heute auf der Westseite eintritt. Jede Abteilung bildet einen von der Decke bis ungefähr drei Fuss vom Fussboden gehenden Streifen, der vom nächsten durch en grisaille gemalte Pilaster getrennt ist, welche auf der Ostwand kanelliert, auf der Nordwand mit Arabesken im Stile der Frührenaissance gefüllt sind. Jede Abteilung enthielt drei auf einen Monat des Jahres bezügliche Darstellungen in drei Horizontalstreifen. Von diesen enthält der obere die Triumphe der heidnischen Gottheiten und darauf bezügliche genreartige Darstellungen, der mittlere das betreffende Zodiacalzeichen, begleitet von allegorischen Figuren, der untere endlich die Thaten des Borso und in den betreffenden Monat fallende Feste und ländliche Beschäftigungen. Kurz gesagt zerfallen die Darstellungen also in einen mythologischen, einen allegorischen und einen historischen Teil. Sie beginnen mit dem Monat März in der Südecke der Ostwand, sich über diese und die Nordwand derart fortsetzend, dass auf erstere die Monate März, April und Mai, auf letztere Juni, Juli, August und September entfallen. Von den auf Süd- und Westwand befindlich gewesenen fünf Monaten sind nur einzelne unbedeutende Bruchstücke übrig. Es ist nicht meine Absicht, auf das Gegenständliche der Fresken näher einzugehen, und ich beschränke mich auf eine möglichst kurze Inhaltsangabe, wie sie zum besseren Verständnis absolut notwendig ist. Eine genaue Beschreibung der Fresken findet sich bei Barruffaldi (a. a. O. S. 85) und eine noch eingehendere mit einem Versuch, die Allegorien zu erklären, in dem vorerwähnten Aufsatz Avventi's. Der Inhalt der Darstellungen ist folgender: [25])

Monat März. — Obere Zone: Triumph der Minerva, links Gruppe von Gelehrten, rechts Frauen mit verschiedenen Handarbeiten beschäftigt. — Mittlere Zone:

[25]) Für eine eingehende Behandlung des ikonographischen Inhalts des Cyklus dürfte nachfolgende Notiz vielleicht einen Ausgangspunkt gewähren. Professor Venturi teilt mir mit, dass sich in der Bibliotheca Estense zu Modena ein Manuskript befindet, das einst den Sforza gehört haben muss und schreibt: Il manoscritto e intitolato De Sphera e dopo alcune

Der Widder, darüber eine sitzende weibliche Figur, rechts und links ein stehender Mann. — Untere Zone: Borso Recht sprechend, Auszug zur Jagd, Weinbergarbeiten.

April. — Triumph der Venus, rechts und links Gruppen von Liebenden, über derjenigen rechts die drei Grazien. — Mittlere Zone: Stier mit darüber sitzendem, einen Schlüssel haltenden Mann, links eine Frau mit Kind, rechts ein Mann mit Eberhauern neben einem Pferd stehend. Untere Zone: Borso einem Mann eine Münze reichend, Rückkehr von der Jagd, Wettrennen.

Mai. — Triumph Apollos, links Gruppe von Poeten, rechts Gruppe von nackten Kindern, hinter welchen die neun Musen stehen. Mittlere Zone: Die Zwillinge, darüber ein die Flöte spielender und ein diesem zuhörender Mann, links ein Lehrer einen vor ihm Knieenden unterweisend, rechts ein Mann mit Pfeil und Bogen. Untere Zone: (Durch die neu eingebrochene Thür zerstört, nur links einige Feldarbeiter.)

Juni. — Triumph des Merkur, rechts und links handelnde Kaufleute, im Hintergrunde drei flötespielende Jünglinge und der enthauptete Argus. Mittlere Zone: Der Krebs, darüber eine sitzende Frau mit einer Rute in der Hand, links und rechts zwei allegorische männliche Figuren. Untere Zone: Borso von der Jagd zurückkehrend und ein Geschenk empfangend, im Hintergrunde Feldarbeiten und Soldaten.

---

pagine con segni astronomici presenta in miniature (della seconda meta del Secolo XV) le figure di Saturno, di Giove, di Marte, del Sole, di Venere, di Mercurio e della Luna. In ogni pagina a sinistra vedesi entro un circolo una delle divinità suddette e sotto ad essa alcuni circoletti coi simboli zodiacali. In una zona al disotto dei simboli e nelle zone della pagina a destra sono poi rappresentati figure in un azione speciale, e sempre in relazione con l'influsso degli astri. A sinistra in ciascuna pagina leggonsi quartine che illustrano e spiagono le miniature. La curiosità secondo me sta in questo che tanto colui che miniò il libretto De Sphera come colui che pensò alla composizione delle pitture di Schifanoja partirono da uno stesso concetto. Die Verse lauten:

Saturno huomini tardi et rei produce
Rubbaduri et buxiardi et assassini
Villani et vili et senza alchuna luce
Pastori et zoppi et simili meschini:

Benigno e iove e de virtu pianeta
Produce mathematici e doctori
Theologi et gransavii: ne divieta
Alchuna gentil cosa o grandi honori:

Il bellicoso Marte sempre infiama
Li animi alteri al guereggiare et sforza
Hor questo hor quello ne satia sua brama
In l'acquistar: ma piu sempre rinforza:

Il sole ad honor lu homo et gloria sprona
Et dogni leggiadria si dilecta
Di sapienza porta la corona
Et di religion produce sceta:

La gratiosa vener dil suo ardore
Accende i cuor gentili onde in cantare
Et danze et vaghe feste per amore
Linduce col suave vagheggiare:

Mercurio di ragion lucida stella
Produce deloquenza gran fontana
Subtili ingiegni et ciaschun arte bella
Et e nimico dogni cosa vana:

La luna al navigar molto conforta
Et in peschare et ucellare et caccia:
A tuti i suoy figliuoli apre la porta
Et anche al solazzare che ad altri piaccia:

Juli. — Triumph des Jupiter und der Kybele, links eine Hochzeit, rechts musicierende Geistliche und Ritter. Mittlere Zone: Der Löwe, über ihm eine mit Pfeil und Bogen bewaffnete sitzende Figur, links eine in den Zweigen eines Baumes sitzende Frau, rechts ein Mann im Begriff ein Stück Fleisch zu verschlingen. Untere Zone: Links Borso Feldarbeiten überwachend, derselbe eine Bittschrift entgegen nehmend, rechts Rückkehr vom Ausritt.

August. — Triumph der Ceres, links pflügende und säende Bauern, rechts Einbringung der Ernte, dahinter der Raub der Proserpina. Mittlere Zone: Die Jungfrau, darüber ein sitzender Mann mit Schreibtafel und Feder, links eine Frau mit Aehre und Granatapfel, rechts ein knieend betendes altes Weib. Untere Zone: Borso eine Botschaft anhörend und in Begleitung von Kavalieren reitend, im Hintergrund Ausdreschen des Getreides durch Pferde.

September. — Triumph der Sinnlichkeit, links die Schmiede des Vulkan, rechts Mars und Venus zu Bett liegend. Mittlere Zone: Waage, darüber eine knieende weibliche Figur, links ein die Trompete blasender, rechts ein die Hände ringender fast nackter Mann, nach welchem ein anderer schiesst. Untere Zone: Borso empfängt einen Abgesandten, Auszug zur Jagd und Weinlese. (Sämtlich photographiert von Alinari in Florenz.)

Ausser den Darstellungen zu diesen sieben Monaten sind nur noch geringfügige Fragmente erhalten, so in der Ostecke der Nordwand ein schmaler Streifen mit Ueberresten eines Jagdzuges. In der Westecke der Nordwand zeigt der gleiche schmale Streifen eine von oben bis unten durchgehende Darstellung, von der nur noch unbedeutende Fragmente und Bruchstücke einer Figur erhalten sind, die aber immerhin noch erkennen lassen, dass sie einer späteren Periode angehören, und dass diese Ecke wohl dem Restaurationsbau von 1493 mit zum Opfer gefallen ist. An der Südwand lassen einzelne Ueberreste über dem seiner Zeit vorhanden gewesenen Kamin gleichfalls erkennen, dass hier keine Teilung der Wand in Horizontalstreifen statt hatte. Dagegen ist diese und auch die Scheidung in drei grosse Vertikalabteilungen auf der Westwand noch zu konstatieren. Von den hier befindlich gewesenen Monaten Oktober, November und Dezember sind aber nur wenige Ueberbleibsel der oberen Zone des letzten Monats erhalten.

Der Rückblick auf die Literatur zeigte, dass ausser von Barruffaldi und den auf ihm fussenden Urteilen allgemein das Zusammenwirken einer grösseren Anzahl von Künstlern festgestellt wurde, und in der That konnte nur völlige Blindheit sämmtliche Fresken ein und derselben Hand zuschreiben. Wem die verschiedenen Darstellungen angehören, soll uns erst später beschäftigen, wichtig ist zunächst, welche Teile von ein und derselben Hand gemalt sind, und wie viele Meister sich annähernd scheiden lassen. Crowe und Cavalcaselle (a. a. O. V. S. 571 ff) finden im unteren Friese dieselbe Weise in allen Darstellungen, ausgenommen der unter dem Sternbilde des Krebses und eines kleinen eingestreuten Stückes (mit diesem kann nur der linke Teil unter dem Sternbilde des Löwen gemeint sein). Im Mittelfries gehören nach ihnen Widder, Jungfrau, Waage und vielleicht auch Stier derselben Hand an, Krebs und Löwe einer anderen, die Zwillinge einer dritten; im oberen Friese endlich zeigen die Darstellungen über Widder, Stier und Zwillingen gemeinsame Beziehungen, in denen über Krebs und Löwe zeigt sich eine schwächere Hand, die über Jungfrau

und Waage gehören einer dritten an. Das Resultat ihrer Untersuchung bietet mit den für die einzelnen Anteile angenommenen Künstlernamen folgendes Bild:

<table>
<tr><th colspan="5">Nordwand:</th><th colspan="3">Ostwand:</th></tr>
<tr><th>September.</th><th>August.</th><th colspan="2">Juli.</th><th>Juni.</th><th>Mai.</th><th>April.</th><th>März.</th></tr>
<tr><td>Tura</td><td>Tura</td><td colspan="2">Galasso</td><td>Galasso</td><td>Cossa und Galasso</td><td>Cossa und Galasso</td><td>Cossa</td></tr>
<tr><td colspan="2">Tura oder Costa</td><td colspan="2">Galasso oder Tura</td><td>Galasso</td><td>Cossa</td><td>Tura oder Costa</td><td>Tura oder Costa</td></tr>
<tr><td colspan="2">Tura oder Costa</td><td>?</td><td>Tura oder Costa</td><td>?</td><td colspan="3">Tura oder Costa</td></tr>
</table>

Ich bin, was die Feststellung der verschiedenen einer Hand zuzuschreibenden Anteile anbetrifft, nach eingehender und nach Jahresfrist wiederholter Untersuchung zu einem abweichenden Resultate gelangt. Bei der Besichtigung der Fresken drängen sich sofort zwei verschiedene Hauptrichtungen auf, zwei Individualitäten, deren Einfluss auch da, wo sie wahrscheinlich nicht eigenhändig schufen, deutlich erkennbar ist, so dass immerhin ein gemeinsames Gepräge erhalten bleibt. Sie sind gewissermassen die Gattungen, aus denen die Individuen sich loslösen. Die eine dieser Gattungen herrscht auf der ganzen Ostseite, die andere auf dem grösseren in der Westecke anfangenden Teile der Nordwand. Zwischen beiden und bei weitem den schwächsten Teil des ganzen Cyklus bildend steht eine, wenn auch allgemeinen verwandten Schulcharakter tragende und sich an den Hauptmeister der Nordwand näher anschliessende, aber doch eigenartige künstlerische Individualität. Ich sehe die Oberleitung Eines Hauptmeisters auf der ganzen Ostwand — nicht nur in einzelnen Streifen derselben —, die Thätigkeit desselben auf dem rechten Teile des unteren Streifens unter dem Sternbilde des Löwen und zwei leicht zu trennende Meister auf der Nordwand und stellt sich die Verteilung der verschiedenen Meister folgendermassen:

<table>
<tr><th colspan="5">Nordwand:</th><th colspan="3">Ostwand:</th></tr>
<tr><th>September.</th><th>August.</th><th colspan="2">Juli.</th><th>Juni.</th><th>Mai.</th><th>April.</th><th>März.</th></tr>
<tr><td>C (C. Tura) und Schüler</td><td>C (C. Tura) und Schüler</td><td colspan="2">B (G. Schiavone?)</td><td>B (G.Schiavone?)</td><td>A (F. Cossa) und Schüler</td><td>A (F. Cossa)</td><td>A (F. Cossa) und Schüler</td></tr>
<tr><td>C (C. Tura)</td><td>C (C. Tura)</td><td colspan="2">C (C. Tura)</td><td>B (G.Schiavone?)</td><td>A (F. Cossa) und Schüler</td><td>A (F. Cossa) und Schüler</td><td>A (F. Cossa)</td></tr>
<tr><td>C (C. Tura)</td><td>C (C. Tura)</td><td>B (G. Schia-vone?)</td><td>A (F. Cossa)</td><td>B (G.Schiavone?)</td><td>A (F. Cossa) und Schüler</td><td>A (F. Cossa)</td><td>A (F. Cossa)</td></tr>
</table>

Zur Begründung meiner Ansicht muss ich notgedrungen auf die stilistischen Merkmale näher eingehen und die einzelnen Darstellungen auf die kompositionellen

und formellen Unterschiede hin prüfen; die koloristischen und technischen Eigentümlichkeiten dürfen des schlecht erhaltenen Zustandes der Fresken wegen nur in zweiter Linie zur Beurteilung hinzugezogen werden. Die neuere Kritik hat mit Recht betont, dass die Fresken der Ostwand die bei weitem vollendetsten der ganzen Reihe sind und gemeinsame Merkmale tragen. Crowe und Cavalcaselle beziehen dies nur auf den obersten Streifen, der die mythologischen Darstellungen enthält, ich finde dieselbe leitende Meisterhand in sämtlichen sich über die ganze Ostwand erstreckenden Darstellungen, wenn schon in einzelnen Teilen schwächere Schülerhände beteiligt sind. Den Meister der Ostwand hatte ich mit A bezeichnet. Seine Kompositionen zeichnen sich vor denen der beiden anderen Meister sehr vorteilhaft durch ruhige, klare und einfache Disposition aus. Besonders tritt dies in dem oberen Streifen hervor. In sich abgeschlossen erscheint in der Mitte die auf dem Triumphwagen thronende Gottheit, rechts und links eine wiederum zu einem selbständigen Ganzen abgerundete Gruppe genreartigen Inhalts, welche zu dem mythologischen mittleren Teile in Beziehung steht. Die auf der Nordwand sich häufig wiederholenden episodisch eingestreuten Figuren und Gruppen im Hintergrunde, diese Verzettelungen der Komposition sind hier auf das Weiseste vermieden. Nur die Dreiteilung, welche sich durch den notwendigerweise in die Mitte, den Hauptplatz, zu stellenden Triumphwagen ergab, musste erfolgen, und sie wurde mit logischer Konsequenz auch im mittleren und so viel anging, im unteren Streifen festgehalten. Sehr geschickt ist bei den Darstellungen des März und April die landschaftliche Profilierung benutzt, um den in drei Teile zerfallenden geistigen Inhalt auch sofort sinnlich wahrnehmbar zu machen: hohe Felsen ragen zu beiden Seiten des Triumphwagens empor und teilen den Hintergrund gleichfalls in drei Teile. Abgesehen von den barocken und durchaus unnaturalistischen Formen der Felsen ist die Landschaft überhaupt in ihrer Gesammtgliederung und richtig abgestuften Ferne von grossem Reiz und voll anziehender Einzelheiten; in ihr finden sich schon alle Keime der hohen Entwickelung, welche die Landschaftsmalerei in der Folge bei den Ferraresen nahm, bis sie in den Leistungen der Dossi ihren Höhepunkt erreicht. Die typischen Eigentümlichkeiten der Figuren kehren auf der ganzen Ostwand wieder, in abgeschwächtem Masse nur im oberen Felde des Monats Mai. Hier zeigen sich Abweichungen, doch sind diese wohl nur auf Rechnung der ausführenden Hand zu setzen. Die Gestalten des Meisters A sind langgestreckt und schlank, mit geraden Schultern und langem Halse, auf denen ein runder Kopf mit geringem Hinterschädel sitzt. Dieser zeigt eine hohe, aber sehr schmale und gewölbte Stirn, eckige Backenknochen, die sich zu einem ganz spitzen Kinn verjüngen, stark ausladende Nasen und weit auseinander stehende mandelförmige Augen. Das oben und unten spitze Ohr hat eine dem Dreieck sich nähernde Grundform; die Hände mit der kurzen breiten Mittelhand haben lange, frei und durchaus nicht eckig bewegte Finger. Die Kinderkörper sind dickfleischig und zeigen in den Köpfen einen negerartigen Typus mit emporgezogenen Augenbrauen. Obwohl die Gewandung noch ziemlich eckig gebrochen ist, sind die Linien des Faltenwurfes doch schon leicht geschwungen und ohne Härte, nicht sinnlos umherflatternd und in allen möglichen Winkeln gebrochen, wie auf einigen Darstellungen der Nordseite. Alle diese Eigentümlichkeiten finden sich aber nicht nur in den oberen Streifen, sondern auch in dem unteren historischen wieder, nur das typische der Köpfe ist einer wunderbaren Individualitäts der Porträts gewichen. Die höchste Bewunderung verdienen die auf dem unteren Streifen befindlichen kleinen Darstellungen aus dem Volksleben, die naiver-

weise einfach über einen Teil der Hauptdarstellung gestellt sind und nur durch die Verkleinerung der Figuren vermuten lassen, dass sie als Hintergrund gedacht waren. Diese in organischen Zusammenhang mit den Hauptdarstellungen aus dem Leben des Borso zu bringen, vermochte selbst dieser beste der beschäftigten Meister nicht, während er uns sonst von seinen perspektivischen Kenntnissen durch die Wiedergabe der oft komplizierten Architektur einen günstigen Begriff gibt. Sie trägt überall die schönen Formen der Frührenaissance und zeigt schon die in der ganzen ferraresischen Kunst beliebte Anwendung von Reliefs, reicher Ornamentation und Verwendung von Metall zu architektonischen Gliedern. Die Gruppe der Winzer im unteren Bilde des März und das am St. Georgstage stattfindende Wettrennen, bei dem nicht nur Tiere, sondern auch Menschen konkurrierten, sind wahre Kabinetsstücke der Genredarstellung, und besonders letztere, bei der man nicht weiss, ob die durch Zuschauergruppen reizend belebte Architektur oder die ungemeine Beobachtungsgabe, die sich in der Darstellung der laufenden Menschen und Tiere kundgibt, mehr zu bewundern ist, darf wohl für die anziehendste Episode des ganzen Cyklus gelten. Feine Naturbeobachtung und völlige Richtigkeit in der Wiedergabe der anatomischen Formen tritt uns überall entgegen; klare transparente Farbe ohne grelle Kontraste, in der Gewandung rote, braune und grüne Töne vorherrschend, klarer, gelbbrauner Fleischton, manchmal in Tiefbraun übergehend mit weichen braunen Schatten. Die Modellation ist weich; die Köpfe, meist ganz im Licht, haben bei aller Vertriebenheit der Modellierung doch eine wunderbar plastische Wirkung, die besonders in den Porträtköpfen des unteren Streifens hervortritt. Im oberen Streifen herrscht aus Rücksicht auf die grössere Entfernung vom Auge des Beschauers durchgehends kräftigere, schärfere Modellierung vor. Finden sich nun auf der Ostwand gewisse formelle, typische und koloristische Merkmale, welche die Oberleitung eines und desselben Meisters zur Gewissheit machen, so sind bei der technischen Ausführung doch auch Schülerhände thätig gewesen. Die feinste Abtönung von Licht und Schatten, die sorgfältigste Modellierung und exakteste Zeichnung bei leichtester Beherrschung des rein Technischen, die Meisterhand selbst und ohne fremde Zuthat zeigen die unteren Streifen von März und April, der mittlere des März und der Triumph der Venus. Hingegen zeigen sich im Triumphe der Minerva Abweichungen und Schwächen in der Ausführung, welche auf eine Schülerhand hinweisen, der auch der mittlere Streifen des Monats April anzugehören scheint, obwohl hier die Ausführung dem Meister A selbst sehr nahe kommt. Einem schwächeren Schüler gehört der Triumph des Apollo im oberen Streifen des Monats Mai an. Nicht nur die Ausführung ist roher, die Modellation breiter und weniger plastisch, auch das Kolorit ist trüber und stumpfer, die Zeichnung weniger gut und sicher, und selbst in den Körperformen und der Gewandung zeigen sich Abweichungen, die stark genug sind, um die Vermutung nahe zu legen, dass der Meister selbst hier nur die Skizze der Komposition geliefert, Zeichnung und Ausführung aber Schülerhänden anvertraut habe. Besser in der Ausführung ist der mittlere Streifen und das Fragment des unteren. Alle Verschiedenheiten, welche uns in einzelnen Teilen der Ostwand entgegentreten, sind aber lediglich auf ausführende Schülerhände zurückzuführen; das Ganze trägt durchaus das Gepräge der Zusammengehörigkeit, der Unterordnung unter eine leitende Meisterhand.

Der Meister B, der uns in den Darstellungen zu den Monaten Juni und Juli entgegentritt, reicht in keiner Beziehung an den soeben besprochenen heran. Aus-

einander gezogene, zerstreute Komposition, völliger Mangel an Luft- und Linearperspektive in der Landschaft, das Unvermögen, sich über das Typische zu erheben und zu charakterisieren, rohe Zeichnung und verfehlte Modellierung, besonders des stumpfen rotbraunen Fleischtones — seine Köpfe machen den Eindruck mit Haut überspannter Totenschädel — rohe, wenig sorgfältige Ausführung: alle diese Mängel treten in ihm scharf hervor. Was gar die Figuren betrifft, so grenzen diese nahe an die Karikatur. Aus den breiten eckigen Köpfen stieren weitaufgerissene, die Iris in ihrem vollen Rund zeigende Augen, welche jeden individuellen Ausdruck zerstören; das Ohr ist völlig eckig und kaum noch eine organische Form zu nennen, die Beine zeigen dieselben Formen, die wir auf griechischen Vasengemälden alten Stiles finden und die scheinbar knochenlosen Finger der kurzen breiten Hände sind auf ganz unmögliche Weise bewegt und gekrümmt. Der unangenehme Eindruck wird noch erhöht durch die schlechte Erhaltung dieses Teiles der Fresken, welche eine Beurteilung des koloristischen Wertes fast unmöglich macht, und ein Glück ist es, dass wir die Unfähigkeit dieses schwachen aber merkwürdigen, mit den Anderen gar nicht zu verwechselnden Meisters B nur in wenigen Teilen konstatieren können. Ihm gehört der gesamte Monat Juni und der obere Streifen des Monats Juli mit dem Triumphe des Jupiter und der Kybele an und ferner noch der vierte Teil des unteren Streifens dieses Monats. Es ist der rechts vom Mittelfenster befindliche schmale, etwas vertieft liegende Teil der Wandfläche, an dem vielleicht zuerst wie auf der gegenüberliegenden Wand die Anlage eines Kamines projektiert war. Auch dieser Streifen, im Vordergrunde den Ausritt Borso's zur Jagd, im Hintergrunde ländliche Arbeiten enthaltend, zeigt all die besprochenen charakteristischen Merkmale, steht in der technischen Ausführung aber über den anderen Feldern und ist das Beste, was uns der Meister B bietet. Wie tief er aber selbst hier steht, zeigt der übrige Teil des unteren Streifens. Hier empfängt Borso in einer mit Putten und Reliefs reich gegliederten Halle die Bittschrift eines Bauern. Welch herrliche individuelle Gestalten im Gegensatze zu den nicht über das Typische sich erhebenden nebenan; welche Lebendigkeit in Gruppierung und Bewegung! Die fein vertriebene Modellierung, die sorgsame Ausführung, die Porträtähnlichkeit der Köpfe und die Farbengebung weisen mit voller Bestimmtheit auf dieselbe Hand, der die unteren Streifen von März und April angehören; auch die charakteristische Eigentümlichkeit des Meisters A, Darstellungen in verkleinertem Massstab über einen Teil der Hauptdarstellung anzubringen, kehrt hier wieder. Wie es zu erklären, dass dieser hier ein Stück einstreute, muss dahin gestellt bleiben, die stilistischen Eigentümlichkeiten lassen aber keinen Zweifel daran aufkommen, dass ihm in der That jenes Stück zugehört.

Der allegorische mittlere Teil des Monats Juli mit dem Sternbilde des Löwen gehört mit den gesamten Darstellungen der Monate August und September der Hand des dritten Meisters, C, an. Er ist eine ebenso eigenartige künstlerische Natur wie der Meister A, aber strenger und herber. Zog jener an durch vornehme Ruhe und ernste Würde seiner Gestalten und durch eine gewisse Liebenswürdigkeit des Erzählens, so fesselt dieser durch eine Art pathetischer Leidenschaftlichkeit, die seinen Gestalten anhaftet und durch einen ausgeprägten Zug zu dramatischer Aktion. In Komposition und Zeichnung reicht er nicht ganz an jenen, der von allen in der Schifanoja beschäftigten Meistern auf der höchsten Stufe künstlerischer Reife steht, dagegen hat er entschieden Begabung für Architektur und Landschaft. Bei beiden macht sich paduanischer Einfluss geltend; die Architektur ist überreich mit antiken

Ornamenten, zerbrochenen Statuen, Reliefs und Festons geschmückt und sehr bunt in der Farbe, schlängelnde Wege ziehen sich durch die von dürren Bäumen und in Horizontalschichten aufgebauten Felsen durchbrochene Landschaft. An den langgestreckten Gestalten fällt zunächst der scharf accentuierte Knochen- und Muskelbau auf, die Taille ist scharf eingezogen, die Hüften eckig hervortretend. Emporgezogene Schultern, muskulöse Arme mit scharf betonten Gelenken, knochige, langfingrige Hände, geben seinen Gestalten mit den grossen rundschädligen, im Ausdruck energisch herben Köpfen etwas wenig Anmutendes. Die Köpfe zeigen eine ungemein hohe, weit zurückgehende, nach den Seiten stark gewölbte Stirn, scharf markierte dichte Augenbrauen und tiefrote Lippen, die häufig emporgezogen die Zähne sehen lassen, und ein schmales abgerundetes knorpliges Ohr. Ganz eigentümlich ist die in schnurgeraden Linien und in allen möglichen Winkeln scharf gebrochene Gewandung mit oft umherflatternden Enden. Die Zeichnung ist nicht ohne Fehler, wennschon schwierige Verkürzungen mit Leichtigkeit überwunden sind; besonders störend wirken die übergrossen Köpfe der Kinder und einiger Figuren im Hintergrunde der oberen Streifen, in denen auch arge Verstösse gegen perspektivische Gesetze vorkommen. Was dem Meister hierin abgeht, ersetzt er in vollem Masse durch die kraftvolle Belebung seiner eckigen Gestalten und durch die herbe Grossartigkeit ihres Ausdruckes; so ist die Gruppe der schmiedenden Cyklopen im oberen Streifen des September die dramatischste und bewegteste des ganzen Cyklus, und einige der allegorischen Figuren der mittleren Reihe von grösster Leidenschaft im Ausdruck, während die Gruppe der im Bette liegenden Mars und Venus mit den vor demselben ganz ordentlich ausgebreiteten Kleidern und den im Hintergrund auf Wolken stehenden, ruhig plaudernden Amoretten von ziemlicher Naivetät in Auffassung und Anordnung zeugt. Abweichungen im Kolorit und Verschiedenheiten in Modellierung und Ausführung beweisen, dass auch dem Meister C Schülerhände behülflich waren, und dass ihm nur die Oberleitung dieses Teiles der Fresken oblag. Ihm selbst gehört der Mittelstreifen mit Wage und Jungfrau und auch der des Monats Juli, ferner die Darstellungen aus dem Leben des Borso in den Monaten August und September an. Diese letzteren sind leider der schlechtest erhaltene Teil des ganzen Cyklus, die Bruchstücke lassen aber noch erkennen, dass er, was Porträtähnlichkeit, Architektur und Landschaft, sowie sorgfältig durchgeführte Modellierung des goldig rotbraunen Fleischtones anbetrifft, dem Meister A in dem historischen Teil ziemlich ebenbürtig ist. Schwächer in jeder Beziehung und wohl sicher Schülerarbeit ist der Triumph der Ceres im Monat August, ganz verfehlt ist die Perspektive der Landschaft und das Grössenverhältnis der Menschen und Tiere zu einander. Der Fleischton ist heller, die Schatten spielen mehr ins grünliche und die Modellierung ist härter und roher, während der von dem Meister selbst angewandte Fleischton ein rot- oder selbst tiefbrauner mit dunkelbraunem Schatten ist. Eine Mithülfe von Schülerhänden möchte man auch im oberen Streifen des September annehmen. Gewisse Stileigentümlichkeiten, wie die knittrige, scharf brüchige Gewandung und Aehnlichkeit in den Körperformen und dem Kolorit kehren auch bei dem vorher besprochenen Meister B wieder, und vielleicht führen diese auf gemeinsame Schulbeziehungen mit dem Meister C zurück; jedenfalls steht er diesem näher als dem Meister A.

Es erübrigt nur noch mit einigen Worten der in den beiden Ecken der Nordwand, zwischen Ecke und Fenster gelegenen Bruchstücke und der Fragmente der West- und Südwand zu gedenken. Die wenigen auf dem schmalen Streifen zwischen

Mai und Juni übrig gebliebenen Figurenreste weisen bei harter Kontur und scharfer Modellierung sehr sorgfältige Ausführung auf und zeigen Anklänge an den Meister C. Einem zu diesem in Beziehung gestanden habenden Künstler möchte ich sie zuweisen. Wie schon weiter oben erwähnt, gehören die Ueberbleibsel in der Westecke der Nordwand wie diejenigen der Südwand der Zeit nach 1493 an; das ist aber auch Alles, was sich von ihnen nachweisen lässt. Etwas besser steht es mit den Resten des oberen Streifens in der Südecke der Westwand, der gleichfalls den Triumph einer Gottheit zeigt. Die Komposition zerfiel hier nicht in Gruppen, sondern bildete ein geschlossenes Ganzes, dessen Mittelpunkt der Triumphwagen war. Auf diesem sitzt ein Weib, dem eine Flamme aus dem Munde schlägt, auf dem Arm ein Kind haltend; der Wagen ist von tanzenden jungen Frauen umgeben, die in Bewegung und Stellung alle Steifheit abgestreift haben. Die völlig naturalistische Landschaft mit einer weiten, im Hintergrunde durch Berge abgeschlossenen Ebene, hat grosse Aehnlichkeit mit der Gegend um Bologna und ist in Luft- und Linearperspektive vorzüglich. Die Gewandung, obwohl noch etwas unmotiviert gebrochen, ist weichfaltig und im Gegensatz zu der realistischen der übrigen Fresken antikisierend; die Frauengestalten sind schlank mit kleinen ovalen, auf langem Halse sitzenden Köpfchen. Das Ganze trägt das Gepräge einer anderen Generation an sich und weist am meisten auf die Art des Costa hin. Die Technik ist hier eine mehr gestrichelte, der Farbenauftrag ein ganz dünner, und jedenfalls ist auch das Bindemittel, das eine grössere Transparenz der Farbe ermöglichte, ein anderes gewesen. Dies geht auch daraus hervor, dass diese um Jahrzehnte später gemalten Fresken, als die sie bedeckende Uebertünchung durch den gleichen Prozess, der auf Ost- und Nordwand angewandt worden war, entfernt wurde, doch nicht zu erhalten waren, und dass ihre Farbe mit dem Bewurf abfiel.

Meine Annahme unterscheidet sich also hauptsächlich darin von den Ausführungen Crowe und Cavalcaselle's, dass diese mit einer geringen Ausnahme eine gemeinsame Richtung in dem ganzen historischen, die Thaten Borso's behandelnden Streifen wahrzunehmen glauben und im Uebrigen bald diese bald jene Hand konstatieren, während ich in sämtlichen Darstellungen der Ostwand die Thätigkeit eines Meisters (A) erkenne, dessen Hand noch in einem kleinen Teile der Nordwand wiederkehrt, und auf dieser zwei getrennte Meister (B und C) unterscheide. Wie Crowe und Cavalcaselle die Sternbilder Jungfrau und Wage derselben Hand zuschreiben konnten, der diejenigen mit Widder und Stier angehören, begreife ich nicht, denn in Auffassung, Körperformen und Gewandung sind sie total verschieden und schliessen sich eng an die über ihnen befindlichen mythologischen Darstellungen an. Ebensowenig können sämtliche Darstellungen des unteren Streifens auf ein und denselben Meister zurückzuführen sein, denn zwischen den einzelnen Darstellungen herrschen entschieden stilistische Verschiedenheiten, und in Komposition und Zeichnung reichen diejenigen der Nordwand doch nicht an die von März und April heran. Ist es denn nicht auch weit natürlicher, dass den verschiedenen zur Ausschmückung des Raumes herangezogenen Künstlern ein bestimmter Wandabschnitt zuerteilt wurde, als dass an ein und demselben Verschiedene übereinander beschäftigt wurden? Zwischen den drei jedem Monat gewidmeten Abteilungen ist auch nicht die geringste architektonische Gliederung, nicht der kleinste Zwischenraum vorhanden, der dazu gedient haben könnte, den Mangel an einheitlichem Eindruck, den notwendigerweise die Nebeneinanderstellung verschiedener Individualitäten nach sich ziehen musste, zu

mildern. Schon vom rein ästhetischen Standpunkt aus musste sich die Unterordnung des räumlich und ideell Zusammengehörigen, mithin die gesamten zu einem Monat gehörigen Darstellungen, unter die schöpferische Kraft eines intellektuellen Urhebers — wenn dieser auch nur der Interpret einer ihm vorgeschriebenen Idee war — ergeben, denn das Zusammengehörige erhielt hierdurch wenigstens gleichartiges Gepräge und nur so konnte für den ganzen grossen Cyklus auch bei Beteiligung verschiedener Meister ein einigermassen einheitlicher Eindruck des Ganzen bewahrt werden. Als Basis für die Feststellung der einzelnen Anteile könnten diese Erwägungen kaum dienen, treten sie aber als Element zu den aus den stilistischen Merkmalen erhaltenen Folgerungen hinzu, so liegt in ihnen ohne Zweifel ein zu berücksichtigendes Argument für die Richtigkeit der aufgestellten Behauptung.

III.

Um die verschiedenen Meister, welche an der Ausschmückung des grossen Saales im Palazzo Schifanoja beteiligt waren, zu bestimmen, muss zuerst möglichst genau der Zeitpunkt festgestellt werden, in welchem die Fresken entstanden. Bisher nahm man dafür einen Zeitraum von über 20 Jahren (1471—1493) an, und dadurch wurde ein Herumtappen mit Künstlernamen fast verzeihlich. Blickt man aber auf die Beweggründe hin, welche hierzu führten, geht man auf die Quellen zurück, welche dabei bestimmend wirkten und berücksichtigt die historischen Thatsachen, so lässt sich dieser lange Zeitraum auf wenige Jahre beschränken. Die Entstehung der Fresken in den Jahren zwischen 1471 und 1493 wird bis auf Gustave Gruyer allgemein angenommen (man vergleiche: Burckhardt, Cicerone IV. Aufl. S. 580; Woltmann und Woermann, Geschichte der Malerei Bd. II. S. 309; Crowe und Cavalcaselle Bd. V. S. 571, Vasari-Milanesi Bd. III. S. 132 Anm.); diese Ansicht geht auf Laderchi und L. N. Cittadella zurück. Die Notiz dieses Letzteren, welche hieran Schuld trägt, ist die, dass nach der Chronik des Fra Paolo di Legnano im Jahre 1471 im Palazzo Schifanoja im Erdgeschoss ein Gastmahl stattfand „perché il piano superiore non era ancora terminato".[26]) Diese Nachricht in Verbindung mit dem Dokumente, welches den Einfall der Süd- und Westwand im Jahre 1493 meldet, veranlasste ihn zu der völlig berechtigten Folgerung, dass die Fresken zwischen den genannten Jahren gemalt sein müssten. Crowe und Cavalcaselle berufen sich geradezu auf diese Stelle, und es ist nur zu verwundern, dass sie nicht auch die Ausführungen desselben Autors in der Biographie des Cosimo Tura[27]) einer Berücksichtigung unterzogen haben. Cittadella korrigiert darin selbst seine an die früheren Dokumente geknüpften Folgerungen, wozu er durch eine andere Notiz bewogen wird; nachdem er die vorhin erwähnte Nachricht Fra Paolo's citiert, fährt er fort: ma conviene assolutamente ritenere che si tratasse di altra parte della fabbrica, giacché sino dal 1467 i Fattori Ducali accordarono a Domenico di Paris di Padova (genero di Niccolò Baroncelli detto dal Cavallo) ed a Bongiovanni di S. Geminiano, la esecuzione della soffitta nella camera immediatamente unita alla Sala, camera detta pure oggidì degli Stucchi, al primo per la parte degl' intagli in legno ed al secondo pel colorito, sotto la direzione dell' archi-

[26]) L. N. Cittadella, Notizie relative a Ferrara I. S. 337.

[27]) L. N. Cittadella, Ricordi e documenti intorno alla Vita di Cosimo Tura. S. 23.

tetto Pietro Benvenuti, detto Pietro dagli Ordini etc. Wenn die an den Freskensaal anstossenden Räume aber 1467 schon so weit beendigt waren, dass zu dem reichen und komplizierten Deckenschmuck geschritten werden konnte, so ist es wahrlich auch nicht zu gewagt, anzunehmen, dass der Saal, von dem ja als schon bestehend gesprochen wird, sich in einem Zustande befand, welcher die Inangriffnahme der malerischen Ausschmückung erlaubte. Somit fällt die Unmöglichkeit, dass die Fresken vor 1471 entstanden seien, hinweg. Auch das früher unter Anmerkung 17 mitgeteilte Dokument, nach welchem der Palast bereits 1469 bewohnt wurde, spricht ja für eine Vollendung wenigstens der Haupträume in diesem Jahre. In Betreff dieser Notiz des Diario Ferrarese, welche sich zwischen zweien anderen vom 3. und vom 16. April, dem Todestage des beliebten Ministers Borso's, Lodovico Casella, findet, meinen zwar die Annotatoren des Barruffaldi auf Seite 69: „che il rozzo scrittore di quel diario potè intendere essere stato allora a buon termine l'opera muraria e che incomminciato il lavoro, Borso andasse ad abitare colà negli appartamenti già praeesistenti o per proprio piacere o perchè sotto i suoi occhi con maggior fervore si travagliasse". Aber sie mussten diese Nachricht auch auf diese Weise zu erklären suchen, da sie in direktem Widerspruche steht zu einer Beobachtung, die sie auf der vorhergehenden Seite veröffentlichen und aus der sie folgern, dass die Malereien im oberen Stockwerke nicht bei Lebzeiten Borso's entstanden sein können. Sie fanden nämlich an den Metopen des Hauptsimses (Cornicione) das Emblem Ercole's I., den Ring mit dem Diamanten, und schlossen hieraus, dass das Gebäude erst unter Diesem unter Dach gebracht wurde, und die Fresken ebenfalls erst unter seiner Regierung entstanden sein könnten. Cittadella's Notiz, dass die Strassenwand 1493 eingefallen sei, war ihnen damals freilich noch unbekannt. Laderchi seinerseits sucht mit allen Mitteln den Zeitpunkt der Entstehung so weit hinauszuschieben, dass die Thätigkeit Lorenzo Costa's, für dessen Hauptanteil er immer wieder eintritt, annehmbar wird, geht hierbei aber zuletzt noch von der falschen Voraussetzung aus, dass Costa schon 1450 geboren sei und macht hierdurch selbst seine ganze Beweisführung hinfällig. Er setzt die Ausmalung des Saales in die Jahre zwischen 1476 und 1484 und glaubt, dass auch innere Gründe seine Annahme, dass sie nicht bei Lebzeiten Borso's stattgefunden haben könne, unterstützen. So meint er, dass Ercole I. aus Dankbarkeit, dass sein Bruder ihn zum Nachfolger bestimmt und diese Nachfolge nicht durch eine Heirat mit eventuellen Nachkommen in Frage gestellt habe, die Hauptthaten des Verstorbenen habe darstellen lassen![28]) Die Annotatoren des Barruffaldi schliessen sich (S. 70 Anm.) dieser Meinung an und führen sogar noch das Zartgefühl Borso's ins Feld: „E difficile che il magnanimo Borso abbia, lui vivente, voluto rappresentati i proprii fasti in un poëma in cui egli stesso era l'eroë; atto d'alterigia in lui non praesumibile". Gustave Gruyer[29]) wendet sich mit vollem Rechte gegen diese thörichten Annahmen. Darüber, dass Borso selbst diese Fresken habe malen lassen, kann gar kein Zweifel obwalten; in jenen Zeiten der unbeschränkten Ruhmsucht, der bewusstesten Eitelkeit, die nach jeder Schmeichelei lechzte und sich auch die gröbste gefallen liess, in der Zeit des intensivsten Kultus der eigenen Person, wäre ein Zartgefühl wie das dem Borso zugeschriebene geradezu unerhört und noch unerhörter die Gesinnung, welche Ercole I. durch Glorificierung des verstorbenen Bruders bewiesen

[28]) Laderchi, Sopra i dipinti etc. S. 33 ff.
[29]) A. a. O. S. 625 ff.

hätte. Bescheidenheit war wahrlich nicht Borso's Sache, sonst hätte er nicht wenige Jahre nachdem die Stadt dem verstorbenen Nicolò III. ein Denkmal errichtet, sein eigenes daneben gesetzt; und ein Fürst, der wie Ercole I. „den Jahrestag seines Regierungsantrittes mit einer Prozession feiert, die ausdrücklich mit der des Frohnleichnam-Festes verglichen wird",[30]) neigt auch sicherlich mehr zur Selbstglorificierung als zur pietätvollen Verherrlichung eines Verstorbenen. Abgesehen von all dem bieten aber die Fresken selbst genügende Anhaltspunkte für die Zeit ihrer Entstehung. Ist es denn denkbar, dass das auf allen Bildern des unteren Streifens wiederkehrende Porträt Borso's, dessen Gesicht keineswegs überall den gleichen stereotypen Ausdruck sondern verschiedene Gemütsaffekte zeigt, post mortem gemalt sei? Die Schwierigkeiten wären für die damals doch noch nicht völlig aus den Kinderschuhen getretene Bildnismalerei ja geradezu unüberwindliche gewesen: aus einem etwa vorhanden gewesenen Porträt konnte sie nicht andere, auf denen Borso einmal im Profil, das andere Mal en face, einmal nach rechts, das andere Mal nach links gewandt dargestellt ist, konstruieren. Dieses Vorkommen des Porträts Borso's in verschiedenen Stellungen und mit wechselndem Ausdruck scheint mir geradezu ein zwingendes Argument für die Fertigstellung der Fresken bei Lebzeiten desselben, und ich kann mich daher auch den weiteren Ausführungen Gruyer's, der eine mehrmalige Unterbrechung der Arbeit annimmt und die Vollendung auf spätere Zeit hinausschiebt, nicht anschliessen. Viele Hände waren bei der Ausschmückung thätig, und bei ununterbrochenem gleichzeitigen Schaffen brauchte die Fertigstellung der Arbeit gewiss keine längere Zeit in Anspruch zu nehmen, als höchstens ein paar Jahre. Die uns erhaltenen Darstellungen tragen überdies so das Gepräge Einer Zeit, so durchaus gleichartigen Stilcharakter, dass sie notwendigerweise gleichzeitig entstanden sein müssen. Von 1467 an liegt die Möglichkeit des Beginnes der Arbeit vor, und zwingenden Gründen zufolge müssen die Fresken bei Lebzeiten Borso's vollendet worden sein. Borso stirbt im Sommer 1471. Als wahrscheinliche Entstehungszeit der Fresken ergeben sich somit die Jahre zwischen 1467 und 1471.

Für die Bestimmung der verschiedenen Künstlerindividualitäten ist somit der wichtige Ausgangspunkt der Datierung ihrer uns hier vorliegenden Arbeit gewonnen. Die Thätigkeit des Piero della Francesca wird von allen neueren Forschern ausgeschlossen und mit vollem Recht, denn abgesehen davon, dass Vasari ausdrücklich erwähnt, dass seine Fresken dem Neubau zum Opfer gefallen seien,[31]) berechtigt auch in den Fresken selbst nichts dazu, ihm einen Anteil an denselben beizumessen. Zur Zeit ihrer Entstehung befand sich Piero in Umbrien und die Epoche seiner Thätigkeit in Ferrara dürfte wahrscheinlich in die Jahre nach 1451 fallen und er sich von Rimini, wo er in jenem Jahre arbeitete, dorthin begeben haben. Dass andererseits ein Theil der Fresken entschieden von Piero della Francesca abhängig sei, betont gleichfalls die gesammte neuere Kritik[32]) und ebenso ist sie darüber völlig einig, dass dieser Einfluss sich in den auf der Ostwand befindlichen Darstellungen der Monate März, April und Mai äussere. Auch Laderchi sieht hier fremde ausserferraresische Einwirkung, nur dass er — immer Costa zu Liebe — nicht die des Piero della Fran-

[30]) Burckhardt, Kultur d. Renaissance III. Aufl. I. S. 53.

[31]) Vasari-Milanesi Bd. II. S. 491.

[32]) Cittadella, C. Tura S. 24. — Crowe und Cavalcaselle Bd. III 317 ff. und Bd. V 573. — Burckhardt, Cicerone S. 580. — G. Gruyer a. a. O. S. 631.

cesca, sondern die des Benozzo Gozzoli zu erkennen glaubte.[33]) Der Einfluss Piero's ist auf der Ostwand ganz unleugbar, nur sehe ich denselben nicht wie Crowe und Cavalcaselle nur in dem oberen Streifen, sondern auch in den beiden anderen, wie ich auch im Gegensatze zu diesen auf der ganzen Ostwand nur Eine künstlerische Oberleitung finden kann. Die ganze Auffassung, das Freisein von Pathos in Geberde und Ausdruck, die ruhige Getragenheit der Bewegungen und die meisten der oben besprochenen typischen Eigentümlichkeiten weisen auf Piero hin, mit dessen Fresken in Arezzo sie die meiste Verwandschaft haben. Ebenso lassen die auf der ganzen Ostwand durchgehends strenger befolgten Gesetze der Komposition und Perspektive, sowie die ungemein sorgfältige Modellierung bei ungleich grösserer Vertriebenheit der Licht- und Schattenflächen ein Studium Piero's vermuten.

Unter den früheren Ferraresen ist es aber nur ein Einziger, in dem sich der Einfluss Piero's durch den stark ausgeprägten Charakter der nationalen Schule deutlich hindurchringt, während bei den Uebrigen die Abhängigkeit von der Paduanischen Schule sich in grösserem oder geringerem Masse bemerkbar macht. In der Persönlichkeit dieses Künstlers stimme ich vollkommen mit Crowe und Cavalcaselle überein: es ist Francesco Cossa, und seinen Namen nehme ich für den vorhin dem Meister A zugeschriebenen Teil der Fresken in Anspruch. Hätten wir mehr beglaubigte Werke des Cossa, so würde voraussichtlich seine Identifizierung mit dem Meister der Ostwand sehr erleichtert werden; so aber beschränkt sich leider das ganze Material, das wir zu einem Vergleiche heranziehen können, eigentlich nur auf das grosse Bild der Bologneser Pinakothek vom Jahre 1474; denn die Madonna del Baracano ist heute nicht mehr sichtbar, und die einzige Abbildung, die wir von ihr haben, ist der Umrissstich bei Litta.[34]) Unter dem frischen Eindrucke der Fresken lässt ein Vergleich mit der Santa Conversazione in Bologna keinen Zweifel bestehen, dass beide demselben Meister angehören, nur ist Letztere eine reifere spätere Leistung. Die Gewandung hat hier breiteren, grossartigeren Wurf, ist aber doch nach demselben Prinzip gefaltet, die Köpfe mit ihren breiten Gesichtern, den starken Backenknochen und stark verjüngtem Kinn bilden den weiter entwickelten Typus derjenigen auf den Fresken; die kleine Figur der rechts auf dem Sims knienden Madonna zeigt völlig identischen Gesichtsschnitt mit den Frauentypen der Fresken und ebenso kehrt die gleiche Form von Nase und Ohr, die fleischige „etwas negerartige" des Kindes wieder, desgleichen die vertriebene Modellierung des rötlichen Fleisches und die braunen stumpfen Schatten. Ist das Bologneser Bild aber später als die Fresken — und alles spricht dafür — so liegt hierin ein neues Argument für die Fertigstellung der Fresken vor 1471, ja sogar vor Ende 1470; denn Francesco Cossa ist schon 1470 nach Bologna berufen worden. Eine noch grössere Verwandtschaft mit der Ostwand der Schifanoja-Fresken in den Typen und besonders in der noch brüchigen und sehr stark gefältelten Gewandung zeigt die Verkündigung, No. 21 (früher No. 18) der Dresdener Galerie, welche schon von Morelli[35]) für Cossa in Anspruch genommen wurde. Auch ich bin fest überzeugt, dass sie ein Werk desselben ist, entstanden um 1470; jedenfalls steht diese Verkündigung auch zeitlich den Fresken noch näher, als die Santa Conversazione in Bologna. Bei Betrachtung dieser Werke und der Fresken auf der

---

[33]) Laderchi, Sopra i dipinti etc. S. 32.

[34]) Famiglie celebre d'Italia Bd. II.

[35]) J. Lermolieff a. a. O. S. 129.

Ostwand kann man sich nicht des sich aufdrängenden Schlusses erwehren, dass sie sämtlich ein und derselben Hand angehören. Um so weniger erklärlich ist es, dass Gruyer die Thätigkeit Cossa's ausschliesst ohne nähere Gründe anzuführen. Auf



Grund der Darstellungen des März und April möchte ich nun noch eines der reizendsten Werke, das uns aus der älteren ferraresischen Schule erhalten ist, mit Sicherheit dem Cossa zuschreiben, nämlich das kleine Längsbild der vaticanischen Galerie mit den Darstellungen der Wunder des hl. Hyacinthus, dort dem Benozzo Gozzoli

zugeschrieben. Morelli[36]) erteilt dasselbe einem unbekannten ferraresischen Meister aus der Zeit Cossa's und Tura's zu; mir will scheinen, dass es nur diesem Ersteren selbst angehören kann und sogar den Fresken zeitlich ganz nahe stehen muss. Die Vorzüglichkeit der Komposition mit einer Menge der Natur abgelauschten Episoden, die Richtigkeit der Zeichnung, welche die schwierigsten Verkürzungen spielend überwindet, die Vorzüglichkeit der Ausführung jedes Details: alles dies weist auf einen Meister ersten Ranges hin. Die Gewandung ist auf dem vatikanischen Bilde noch eckiger und scharfbrüchiger, als auf den Bildern in Bologna und Dresden, derjenigen der Fresken auf das Engste verwandt und ebenso gleichen die eigentümlichen Formen der Landschaft mit den Tunnelfelsen, die Körperformen und Gesichtstypen den Darstellungen der Monate März, April und Mai ungemein. Es würde zu weit führen, auf Einzelnes einzugehen, man vergleiche aber diese Predella mit der im Hintergrunde des unteren Streifens im Monat April befindlichen Darstellung des Wettrennens und mit der Gruppe der arbeitenden Frauen im oberen Streifen des Monats März, um zu sehen, wie viel Analoges sie bieten. Desgleichen zeigen die Wunder des hl. Hyacinthus eine Menge näherer Berührungspunkte mit dem Dresdener Bilde der Verkündigung. Hier sei auch noch auf das interessante Doppelporträt bei Herrn G. Dreyfuss in Paris hingewiesen. In Auffassung und Modellierung steht es dem Piero della Francesca, dem es meines Wissens auch bisher zugeschrieben wurde, ungemein nahe, die Landschaft trägt aber so sehr das eigentümliche Gepräge Cossa's, dass ich es diesem zuweisen möchte; und sind die dargestellten Persönlichkeiten, wie vermutet wird, wirklich Giovanni Bentivoglio und Frau, so würde hierdurch meine Annahme noch mehr bestätigt.

Die Konstatierung der Schülerhände, welche Cossa bei der Arbeit in der Schifanoja geholfen, dürfte kaum möglich sein, um so weniger, als hier ihre eigene Individualität in der des Meisters aufging. Demselben Meister aber, dessen Mithülfe wir im Mittelstreifen des April und in dem oberen Streifen des Mai anzunehmen haben, scheinen mir eine thronende Madonna mit Kind (dreiviertel lebensgrosse Figuren) bei Mr. Graham in London und ebenso die Anbetung des Kindes, No. 23 (früher No. 19) der Dresdener Galerie anzugehören. Was dieses Letztere anbetrifft, so bin ich mit Crowe und Cavalcaselle der Ansicht, dass es einem Ferraresen angehört, wenn auch nicht demselben wie das Bild No. 549 der Münchner Galerie, und stehe hier im Gegensatz zu Morelli, welcher bemerkt,[37]) dass „nicht nur der Po sondern der ganze Appenin" zwischen diesen beiden Bildern liege. Doch möchte ich den Namen Bono's, dem Crowe und Cavalcaselle das Bild der Dresdener Galerie zuschreiben, nicht mit ihnen in Verbindung bringen; das bezeichnete Bild dieses Meisters in der National-Galerie in London ist zu grundverschieden. Sowohl das Bild bei Mr. Graham aber wie das Dresdener, und besonders dieses letztere, tragen den Einfluss Cossa's an der Stirn, sind aber in der Ausführung für den Meister zu roh und mögen einem jener vielen ferraresischen Maler angehören, deren Namen zwar urkundlich erhalten, deren Werke aber verschollen sind.

Wer ist nun der Meister C? Ich habe schon oben erwähnt, dass die Darstellungen der Monate August und September stilistische Merkmale zeigen, welche auf einen von dem der Ostwand total verschiedenen Meister hinweisen. Die un-

---

[36]) A. a. O. S. 135.

[37]) A. a. O. S. 245.

gemein sehnigen Gestalten mit ihrer ausgeprägten Muskulatur, die Leidenschaftlichkeit in Geberde und Ausdruck, die mit figürlichen Reliefs und antiken Statuen überreich geschmückte Architektur weisen auf eine Abhängigkeit von der paduanischen Schule hin. Das knochig-eckige der Gestalten, die geschwungenen Umrisse, die in allen Winkeln papierartig scharf gebrochene Gewandung, endlich Details der Körperformen, wie die wulstigen Schulter- und Ellenbogengelenke, die scharf eingezogene Taille und knochigen Hände, kurz alle früher besprochenen charakteristischen Merkmale des Meister C kehren wieder bei dem Meister, der in der früheren und heutigen Kritik den Ehrenplatz unter den ferraresischen Quattrocentisten behauptet: bei Cosimo Tura. Dass dem Tura ein Anteil an den Fresken gebührt, dafür spricht nicht allein die Tradition, die ihm, wie wir sahen, sogar sämtliche Fresken in der Schifanoja zuschrieb, sondern vor Allem auch das Verhältnis, in dem er zu dem estensischen Hofe stand. Schon 1452 erscheint er unter den Salarierten des Herzogs und wieder und wieder finden wir ihn vom Hofe mit kleineren und grösseren Aufträgen betraut, so dass man fast auf ein ständiges Verhältnis zu diesem schliessen könnte. In wie hohem Ansehen er stand, zeigen die schmeichelhaften Epitheta, die ihm in verschiedenen Urkunden beigelegt werden. Schon Laderchi vermutete seine Hand auf der Nordseite des Saales, und Crowe und Cavalcaselle schreiben ihm ausser dem mit Costa gemeinsam gearbeiteten unteren Streifen ungefähr dasselbe zu wie ich. Hier ist mir nun unerklärlich, wie Diese durch den Vergleich mit den übrigen Werken Tura's nicht zu dem Schlusse kamen, die Fresken in eine ganz bestimmte und frühere Periode zu versetzen, als die von ihnen angenommene. Bei der Kritik der stilistischen Eigentümlichkeiten Tura's musste es ihnen auffallen, dass die Fresken zu keinem seiner anderen Werke in so engem Rapport stehen, wie zu den im Dom von Ferrara befindlichen beiden Orgelthüren. Diese sind glücklicherweise gerade das erhaltene Werk Tura's, das wir mit Bestimmtheit zu datieren vermögen: sie sind 1469 gemalt.[38]) Die Verwandtschaft der Darstellungen zu den Monaten August und September mit ihnen fällt sofort in das Auge und tritt besonders stark hervor in dem Orgelflügel mit dem hl. Georg. Hier finden sich alle Merkmale, die jenen charakteristisch sind: die dramatische Aktion, die Eigentümlichkeiten der Körperformen, der Landschaft und der Gewandung, und auf dem Flügel mit der Verkündigung auch die bunte, reich mit Reliefs und Festons geschmückte Architektur. Ausser diesen Orgelbildern können aber noch eine Reihe von Arbeiten, die sämtlich ihrer dem hl. Georg und der Verkündigung nahestehenden Formengebung und Eigenschaften wegen, der frühen Zeit angehören müssen, zum Vergleich herangezogen werden. Vor allem sind hier die beiden kleinen Tondi (No. 26 und 27) des Ateneo in Ferrara zu erwähnen; sie enthalten Scenen aus dem Leben des hl. Maurelius und werden heutzutage dem Cossa zugeschrieben, obgleich Cesare Cittadella[39]) sie schon als Werke des Tura, dem sie auch zweifellos angehören, aufführt: „Eranvi nella Sagristia di S. Giorgio fuori delle mura diversi tondi con le azione di S. Maurelio, che ora piu non si vedono". Hierher gehören ferner die allegorische Figur des Frühlings bei Mr. Layard in Venedig, die beiden Einzelfiguren des hl. Sebastian (No. 1170 b) und des hl. Christoph (1170 c) der Berliner Galerie, die Halbfigur der Madonna (No. 905), der hl. Hieronymus (No. 773), die thronende Madonna (No. 772) der Londoner National Gallery; letztere sich eng

---

[38]) Barruffaldi, a. a. O. II S. 545.

[39]) C. Cittadella, Catalogo istorico de' Pittori e Scultori ferraresi (Ferrara 1782).

an die Maureliusbilder in Ferrara anschliessend, und endlich die Pietà der Louvregalerie.[40]) Der Anteil Tura's an den Schifanoja-Fresken steht wie gesagt im engsten Zusammenhang mit all diesen frühen Bildern und den nachweislich 1469 gemalten Orgelthüren, und diese Thatsache liefert ein weiteres Argument für die Richtigkeit der Annahme, dass die Fresken in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre entstanden seien. War Tura aber wirklich an der Ausschmückung des Saales beteiligt, woran zu glauben wir nach den vorstehenden Ausführungen völlig berechtigt sind, so kommen Dokumente in Betracht, welche die Beendigung seines Anteiles schon im Sommer 1469 sicher stellen. Ich verdanke die Mitteilung derselben der Güte Professor Venturi's in Modena. In dem Bande „Borsii aepistolarum aliarumque scripturarum registrum 1469 a. c. 91" finden sich die Bedingungen zwischen Borso und Cosimo Tura, unter welchen dieser die Ausmalung der Kapelle von Belriguardo „ad olio, con le Istorie che più piacerano alla sua Excellentia" übernimmt. Die Ausgaben für Gold und Farben werden vom Herzog getragen, ebenso diejenigen für den Unterhalt Cosimo's und zweier Gehilfen. Cosimo verlangt ferner 15 lire marchesine für jeden Monat a Conto der Arbeit, und zwar für fünf Jahre, in welchem Zeitraum er sich verpflichtet, die Ausmalung der Kapelle zu beendigen; hingegen stellt er es dem Herzog anheim, die Arbeit sofort nach Beendigung durch „homini intendenti sufficienti e famosi" schätzen zu lassen und den ihm gebührenden Restbetrag auf Grund dieser Schätzung zu fixieren. Im „Memoriale QQ 1469 a. c. 94" wird von einer von „Guielmo depintore" dem Tura in Venedig übermittelten Summe zum Ankauf von Gold und Farben für die Ausschmückung der besagten Kapelle, gesprochen, und aus der Rechnung geht hervor, dass Tura am 20. Juli 1469 in Venedig war. Im „Im Zornale de Usita QQ 1469 a. c. 63" findet sich ferner eine den Tura und zwei Gehilfen betreffende Rechnung, nach welcher ihnen das festgesetzte Salair von 15 lire monatlich vom 1. August 1469 an ausbezahlt wird. Bis 1471 folgen in dieser Angelegenheit weitere Zahlungen und aus einem Dokument in den Memoriali 1471—1498, welches aber leider undatiert ist, erfahren wir, dass die Arbeit Tura's und zweier Gesellen von „M° Baldissera da Este e mastro Antonio dell' Orsini da Venezia, pittori", auf Lire 662, soldi 15, dennari 10 geschätzt wurde. Aus diesen Dokumenten geht also hervor, dass die Ausmalung der Kapelle von Belriguardo am 1. August 1469 begonnen hatte, dass Tura am 20. Juli 1469 in Venedig war, und dass mithin seine Thätigkeit im Palazzo Schifanoja jedenfalls im Juli 1469 beendigt gewesen sein muss.

Weit grössere Schwierigkeiten bieten sich für die Identifizierung des schwachen mit B bezeichneten Meisters, dem die Darstellungen des Monats Juni, der obere Streifen und der links vertieft befindliche Teil des unteren Streifens im Monat Juli angehören. Trotz der eingehendsten Vergleiche mit allen mir bekannten Werken der älteren ferraresischen Schule ist es mir nicht möglich gewesen, einen Meister zu

---

[40]) Es sei hier gestattet, einiger noch nirgends angeführter Werke als Beitrag zur weiteren Kenntnis des Meisters zu erwähnen: in Ferrara bei Cavaliere Santini das von Laderchi, Quadreria Costabili S. 27 angeführte aus S. Niccolò stammende Bild S. Giacomo della Marca; in London (Sommer 1883 im Bethnal Green Museum ausgestellt) ein ausgezeichnetes, Mr. Graham gehöriges kleines Tondo mit der Flucht nach Egypten; in Richmond bei Mr. Cooke vier zusammengehörige kleine Hochbilder mit der Verkündigung und zwei Heiligen.

Eine für die frühe Periode des Meisters höchst charakteristische Zeichnung besitzt Herr von Beckerath in Berlin. Sie stellt eine sitzende weibliche allegorische Figur dar.

finden, dem sich dieselben mit einiger Sicherheit zuschreiben liessen. Der Meister B steht stark unter paduanischen Einflüssen und zeigt auch eine gewisse Abhängigkeit von Cosimo Tura, die aber, wie ich schon sagte, auf gemeinsame Schulbeziehungen zurückgehen können. Zwei Bilder zeigen in so hohem Grade die dem Meister eigentümlichen Formen, besonders die charakteristischen Augen und Ohren, dass sie wohl auf dieselbe Hand zurückgehen müssen; es sind eine kleine thronende Madonna mit Kind bei Cavaliere Santini in Ferrara und ein dem Antiquar Bulgarelli in Modena gehöriges vielteiliges grosses Altarblatt. Diese wie die Fresken zeigen eine frappante Aehnlichkeit mit den Werken eines Meisters, der Dank der auf einigen Bildern befindlichen Bezeichnungen mit Sicherheit nachzuweisen ist, und sein Name ist der einzige, der sich mir stets wieder als der mit dem Meister B zu identifizierende aufdrängte. Es ist der Schüler Squarciones, Gregorio Schiavone, dessen Thätigkeit ich auf Grund der in der National Gallery in London (No. 630 und 904) und im Berliner Museum (No. 1162) befindlichen Bilder annehmen möchte. Gehört Gregorio auch nicht der ferraresischen Schule an, so ist es doch durchaus nicht unmöglich, dass er durch die während Borso's Regierung in Ferrara herrschende eifrige Kunstpflege aus dem nahen Padua nach Ferrara gelockt wurde, und bei der Aehnlichkeit des frühferraresischen Stiles mit dem der squarcionesken Schule ist die Annahme der Thätigkeit eines dieser letzteren Schule zugehörigen Meisters nicht allzu gewagt. Mit völliger Sicherheit möchte ich ihm aber auf Grund obiger Bilder, soviel analoges sie auch bieten, die betreffenden Fresken in Schifanoja nicht zuweisen, und ebenso wäre es ein müssiges Beginnen, unter den vielen Künstlern, welche zu Cosimo Tura in abhängigem Verhältnis gestanden haben, nach denen zu suchen, welche ihm bei der Ausschmückung des Schifanoja-Saales geholfen haben könnten. Am ehesten möchte noch die Mitwirkung Galasso's, welche Crowe und Cavalcaselle mit Bestimmtheit annehmen, in Frage kommen. Wir haben über ihn nur die von diesen[41]) angeführten Nachrichten und wissen durch Cittadella,[42]) dass er im Jahre 1473 bereits verstorben war. Hat Vasari, der ihn 50 Jahre alt werden lässt, Recht, so wäre er um 1420 geboren. Authentische Werke seiner Hand sind gar nicht vorhanden und die verschiedenen ihm in Ferrara zugeschriebenen Bilder weichen sehr von einander ab. Gehören ihm die in der Capella della Consolazione der Kirche S. Stefano in Bologna befindlichen Einzelfiguren des Petrus und Johannes des Täufers, von denen Letztere mit zwei verschlungenen G bezeichnet ist, an, so muss man ihm mit Crowe und Cavalcaselle und Morelli auch die hl. Apollonia (No. 352) der Bologneser Pinakothek, ein jedenfalls ferraresisches und nicht von Zoppo gemaltes Bild zuerteilen, während die ihm im Museo von Ferrara zugeschriebene Dreieinigkeit (No. 54) einer bedeutend früheren Zeit angehört. Der Schöpfer der Bologneser Bilder könnte wohl im Palazzo Schifanoja mit thätig gewesen sein, doch ist sein Anteil eher auf den unter der Oberleitung Tura's entstandene Abteilungen zu suchen, als auf der Ostwand und im Monat Juni, wie Crowe und Cavalcaselle annehmen. Die Teilnahme des Baldassare d'Este an den uns erhalten gebliebenen Fresken möchte ich hingegen ausschliessen. Derselbe scheint eine ganz ausserordentlich begünstigte Stellung am Hofe Borso's eingenommen zu haben, und in den Jahren 1469, 1470 und 1471 werden wiederholt grössere Zahlungen an ihn geleistet. Professor Venturi hat mir eine Anzahl ihn be-

---

[41]) A. a. O. Bd. V S. 549.

[42]) L. N. Cittadella, Ricordi etc. S. 19 Anm.

treffender Notizen mitgeteilt, von denen ich hier nur einige wichtigere anführen will. Aus dem „Registro de la Camara 1470 April a. c. 73" erfahren wir, dass Baldassare in der That, wie man angenommen, ein Verwandter des regierenden Hauses Este war. Hier findet sich folgende Notiz: „Al nobile pittore Baldassare da Regio famigliare del duca Borso dieci ducati d'oro, che Sua Excellenza gli dona liberalmente". In diesem Zusammenhange scheint mir das Wort „famigliare" kaum eine andere Deutung zu gestatten, als die durch „Verwandter". Das „Zornale de Usita QQ a. c. 65" gibt Nachricht über eine Reise, welche Baldassare in Gemeinschaft mit seiner Familie im Jahre 1469 nach der Lombardei unternahm: „A M° Baldissera da rezo depintore fiorini venticinque d'oro contati a lui per andare in Lombardia a condurre là sua famiglia, con obbligo però die scontare i dati fiorini co' lavori già fatti". Es ist dies nicht die zur Ueberbringung von Borso's Porträt nach Mailand unternommene Reise,[43]) denn diese findet sich in einem vom 10. Oktober 1471 datierten Dokument in den „Debituri et Credituri S. S. a. c. 58 v." erwähnt, und da hierin von dem Bilde „del quondam duca Borso" gesprochen wird, so kann er diese Reise auch nicht früher als im Herbste 1471 angetreten haben. An anderer Stelle wird er „eccellente pittore" genannt und „un suo garzon Andrea da Como" erwähnt (1471). Nach all diesen Nachrichten scheint Baldassare ein stark beschäftigter und auch tüchtiger Meister gewesen zu sein; letzteres geht hauptsächlich daraus hervor, dass er, wie oben erwähnt, als einer der Taxatoren der Fresken Tura's in Belriguardo fungiert. Bei dieser hervorragenden Stellung schon am Ende der sechziger Jahre ist es daher durchaus unwahrscheinlich, ihn unter der Oberleitung eines anderen Meisters in der Schifanoja beschäftigt zu finden. Leider sind die authentischen und bezeichneten Werke seiner Hand verschollen, so dass jede Basis für weitere Untersuchungen fehlt. Das bezeichnete Porträt des Tito Strozzi der Galleria Costabili in Ferrara (Crowe und Cavalcaselle a. a. O. Bd. V S. 562) befindet sich nicht mehr dort, und ebensowenig habe ich das von Morelli (a. a. O. S. 129) erwähnte Porträt in der National Gallery in London auffinden können. Diese Nachricht muss auf einem Irrtum beruhen, denn das Bild existiert auch nicht im Depot der genannten Galerie.

Ich sehe also völlig davon ab, für die bei der Ausmalung mit beschäftigten Schülerhände Namen zu suchen; der Lokalcharakter der frühferraresischen Schule ist ein so intensiver, dass in einzelnen Werken selbst die Scheidung der hervorragendsten Meister auf die grössten Schwierigkeiten stösst und dass über sie völlig divergierende Meinungen vorliegen; der Versuch, die Grössen zweiten Ranges zu bestimmen, würde zu nichts weiter als zu Konjekturen führen, und nur urkundliche Notizen werden im Stande sein, uns über sie aufzuklären.

Dahingegen möchte ich mich entschieden gegen die Teilhaberschaft zweier der bedeutendsten Meister an den Schifanoja-Fresken aussprechen. Der erste von ihnen ist Lorenzo Costa, für den Laderchi so warm eintritt und dessen Beteiligung auch G. Gruyer und Crowe und Cavalcaselle, wohl durch jenen verleitet, annehmen. Nachdem Gruyer sich für den Beginn der Fresken unter der Regierung Borso's ausgesprochen, konnte er Costa's im Zusammenhange mit diesen nur erwähnen, wenn er an eine öftere Unterbrechung der Arbeit und deren Ausdehnung auf einen längeren Zeitraum glaubte, und wie wenig Grund hierfür vorhanden ist, hatten wir früher Gelegenheit zu sehen. Ebenso müssen Crowe und Cavalcaselle seine Thätigkeit in

[43]) Vergl. Crowe und Cavalcaselle a. a. O. Bd. V S. 562.

eine sehr späte Zeit versetzen; denn nachdem sie ihm den hl. Sebastian bei dem Antiquar Guggenheim in Venedig (nach Morelli a. a. O. S. 276 „ein untrügliches Werk des Cosmè") und den gleichen Gegenstand in der Kapelle Marescotti von S. Petronio in Bologna zugeschrieben,[44]) sagen sie: „Mit dem Kunstvermögen, das er bis hierher erworben, würde Costa noch nicht im Stande gewesen sein, das zu leisten, was wir ihm in Schifanoja zuschreiben." Sie nehmen weiter dort ein Zusammenwirken Costa's und Tura's an, und bei Konstatierung des Anteiles des Letzteren konnte ihnen unmöglich die Aehnlichkeit mit den Orgelthüren von 1469 entgehen, die Entstehung der Fresken musste mithin um diese Zeit fallen. Schon dies hätte sie stutzig machen müssen, sie schreiben aber überdies dem Costa den unteren Streifen mit den Darstellungen aus dem Leben des Herzogs Borso zu. Wie wollen sie dann die Porträtähnlichkeit der meisten Figuren erklären, da Costa sie ja unmöglich bei Lebzeiten Borso's gemalt haben kann, denn 1460 ist er erst geboren. Wie wir sahen, weisen alle Dokumente, alle historischen Thatsachen und stilistischen Merkmale mit Sicherheit darauf hin, dass die Fresken in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre begonnen und um 1470 beendet worden sind. Hiermit fällt aber jeder Gedanke an ein Mitwirken Costa's an der Ost- und Nordwand von vornherein ausserhalb des Bereiches der Möglichkeit, hingegen mag derselbe wohl nach 1493 zur Ausmalung der wiederhergestellten Süd- und Westwand aus Bologna herangezogen worden sein.

Die frühesten sicher beglaubigten Werke des Lorenzo Costa, die Fresken in der Bentivoglio Kapelle von S. Jacopo in Bologna zeigen den Einfluss des Ercole Roberti mehr als den irgend eines anderen Künstlers, und dieser ist der zweite Meister, dessen Mitwirkung ich aus stilistischen Gründen entschieden in Abrede stellen möchte. Ercole di Antonio de Rubertis beansprucht unbedingt den Ehrenplatz neben Tura und Cossa, und in Verbindung mit Ersterem und anderen bedeutenden Meistern wird er auch schon in der Reimchronik Giovanni Santi's erwähnt.[45]) Mehr als irgend ein anderer Ferrarese zeigt er den Einfluss der paduanischen Schule, aber nicht mehr den Squarcione's, sondern den des Mantegna, und mehr noch, wie Morelli[46]) bemerkt, den des Giovanni Bellini. Mir scheint, dass den merkwürdigen Anklängen nach, welche die Weise Ercole's mit dem Skizzenbuche des Jacopo Bellini in London zeigt, ein Einfluss schon dieses Meisters auf Roberti stattgefunden habe und dass wir seinen längeren Aufenthalt in Padua in den fünfziger und sechziger Jahren gleichzeitig mit den Bellini annehmen können. Dass er auch späterhin noch Gelegenheit zu Beziehungen mit den Bellini hatte, erfahren wir durch ein Dokument, welches Venturi in seinem ausgezeichneten Werk über die Galleria Estense in Modena[47]) publiziert, und aus welchem hervorgeht, dass Ercole im November 1490 in Venedig war. Noch andere denselben betreffende wichtige Daten finden sich bei Venturi. Aus dem rüh-

[44]) A. a. O. S. 576.

[45]) Vergl. Pungileoni, Elogio di Giovanni Santi S. 74:

> Or lasciando d'Etruria il bel paese
> Antonel da Sicilia uom cosi chiaro,
> Giovan Bellin che sue lodi distese,
> Gentil suo fratre, e Cosmo gli sta a paro,
> Ercole ancora e molti chio trapasso
> Non lasciando Melozzo a me si caro. —

[46]) A. a. O. S. 131.

[47]) A. Venturi, La Galleria Estense in Modena (Modena, Paolo Toschi & Co. 1883).

renden Briefe vom 19. März 1491, in welchem er den Herzog um Zahlung der rückständigen 567 Lire bittet, erfahren wir, dass er sich in keineswegs glänzenden Verhältnissen befindet, verheiratet und Vater mehrerer Kinder ist, und dass er seinen halben Lebenslauf zurückgelegt habe. Dies würde darauf schliessen lassen, dass er um 1450 geboren sei. Höchst merkwürdig ist ferner der Brief des Antonio Costabili an den Herzog Ercole vom 1. April 1497, der von der Befreiung Boccacinos aus dem Gefängniss in Mailand handelt. Costabili empfiehlt Boccacino dem Herzog und sagt von ihm „cha non solu el sie bono come era hercule ma anche molto migliore". Geht hieraus hervor, dass Ercole schon gestorben oder nur, dass er durch die vielleicht öfters eintretende Kalamität des Nichtbezahltwerdens endlich den Dienst des Herzogs quittiert und Ferrara gänzlich verlassen habe? Vielleicht bezieht sich das „era" nur auf seine Abwesenheit und fällt die Reise nach Ungarn, von der wir jetzt Kunde haben, in jene Periode.[48]) Möglich ist aber immerhin auch, dass er sich nicht mehr unter den Lebenden befand, denn aus dem bei L. N. Cittadella[49]) publizierten Dokument geht nur hervor, dass er 1514 verstorben war, ohne dass das genaue Datum seines Todes erwähnt wird.

Ich hoffe später einmal ausführlich auf diesen interessanten Meister zurückzukommen, und sei es hier nur gestattet einiges Neue, bei Morelli nicht angeführte, zur weiteren Kenntnis desselben beizutragen. War Ercole Roberti 1497 wirklich schon verstorben, so kann ihm das früher im Palazzo Borghese in Rom ausgestellte (1882 verkauft), aus dem Besitz des Grafen Zeloni stammende Bild der Beweinung Christi nicht zugewiesen werden, denn es kann kaum vor dem Beginn des XVI. Jahrhunderts entstanden sein. Das Bild findet sich als Werk Ercole Grandi's bei Laderchi[50]) angeführt, aber dieser macht noch aus Ercole Roberti und Ercole di Giulio Cesare Grandi Eine Person. Die Halbfigur des Evangelisten Johannes im Besitze Giovanni Morelli's in Mailand, die dieser ebenfalls dem Ercole Roberti gibt, scheint mir nicht diesem, sondern einem ganz unter dem Einflusse des Piero della Francesca stehenden Meister anzugehören. Folgende bisher unerwähnte Werke glaube ich noch für Ercole Roberti in Anspruch nehmen zu können. London, National Gallery No. 1127 (aus der Hamilton-Sammlung angekauft), North Italian School genannt: das Abendmahl, ein Bild von glühender Farbe und miniaturartig feiner Ausführung, ganz unter dem Einflusse des Giovanni Bellini stehend. Es gehört der spätern Zeit des Meisters an und ist jedenfalls nach den Dresdener Predellen gemalt. Richmond bei Mr. Cooke: Medea, an jeder Hand einen Knaben haltend, über brennende Trümmer schreitend, ganz im Charakter der Lucrezia in Modena, stark übermalt; in derselben Sammlung eine Geisselung Christi, auf der verschiedene Figuren merkwürdigerweise der Geisselung Schongauers auf seinem Stiche B. 12 entlehnt zu sein scheinen. Das Bild ist fast total übermalt, einige intakte Figuren tragen aber so stark das Gepräge Ercole's, dass ich an seiner Autorschaft nicht zweifle. Leider gibt es keine Photographie desselben um definitiv zu entscheiden, ob einzelne der Figuren treu dem Schongauer'schen Stiche nachgebildet sind; einem Deutschen oder Niederländer

---

48) Commentarii rerum urbanarum di Maffei da Volterra: Nostra vera aetate Hercules Ferrariensis. Cuius Bononiae nobilis in sacello pictura. In Pannonia item nonnulla, quo fuit adcersitus. Mitteilung von Prof. Venturi.

49) Notizie e documenti etc. Bd. II 124.

50) La Pittura ferrarese S. 53. — Vergleiche auch Morelli a. a. O. S. 134.



Die Gefangennahme Christi.

sind aber jedenfalls auch einige Figuren auf der grossen Kreuzigung der Modeneser Galerie entnommen, welche sich dort unter dem Namen Gherardo d'Harlem befindet.

Dass dieses Bild in einem nahen Zusammenhang mit Ercole steht,[51]) ist ausser Zweifel, doch möchte ich mich noch nicht bestimmt darüber aussprechen, ob wir hier ein Original oder etwa eine gleichzeitige Kopie vor uns haben. In London bei Mr. Salting befindet sich noch ein anderes, besonders wegen seines Sujets interessantes Bild, das als Ercole Roberti gilt. Es ist die Darstellung, und wohl die früheste, eines Konzertes: zwei Jünglinge, von denen der eine die Laute spielt, und ein junges Mädchen singen; lebensgrosse Halbfiguren hinter einer Ballustrade. Es ist das bei Barruffaldi[52]) von den Annotatoren erwähnte Bild; auch diese werfen noch die beiden Ercole bunt durcheinander, dem Stile nach könnte es aber nur dem Aelteren angehören. Hat nun die Tradition hier Recht, und ist es wirklich ein Werk des Ercole Roberti, so zeigt es deutlicher als irgend ein anderes, wie sehr Lorenzo Costa während einer bestimmten Zeit unter seinem Einflusse stand, denn es hat eine geradezu frappante Verwandtschaft mit den Bildnissen der Bentivoglio-Familie in S. Jacopo in Bologna, und es bleibt ungewiss, wem von Beiden man es zusprechen soll. In Ferrara besitzt Cavaliere Santini die kleine Halbfigur eines Kriegers, der in der rechten Hand eine Fahne hält, von der Hand des Ercole Roberti. Ebenfalls hier befindet sich eine grosse Kreuzabnahme, welche zum Teil derselben Hand wie das in der Borghese-Galerie ausgestellt gewesene Bild angehört und eine sehr ähnliche Komposition aufweist. Dieses Bild trägt deutlich die Signatur zweier Meister, die circa 80 Jahre auseinander liegen; der Leichnam Christi, Maria, die rechts knieende Maria Magdalena und der links stehende Johannes sind von derselben Hand wie das römische Bild, die Figuren der hl. Katharina, des hl. Franz und des Joseph von Arimathia sind mit der Landschaft von einer Hand aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, welche das Studium der Werke Dosso's verrät, hinzugefügt. Die Annotaren des Barruffaldi führen dies Werk zweimal an, das erste Mal als Ercole Grandi,[53]) wo sie dasselbe mit dem Bilde Zelonis zu verwechseln scheinen, das andere Mal in einer Note zu dem Leben des Sebastiano Filippi, wo sie es diesem zuschreiben.[54]) Beide Nachrichten scheinen hier Recht zu haben, denn gehört das Bild von Zeloni trotz Costabili's Nachricht dem Ercole Roberti an, so gebührt ihm auch ein Teil des Santini'schen Bildes in Ferrara. Die echten Zeichnungen Roberti's scheinen sehr selten; der bei Morelli[55]) angeführten Federzeichnung des bethlehemitischen Kindermordes (Sammlung His de la Salle, Louvre No. 441) habe ich nur ganz wenige gefunden, die man ihm mit einiger Sicherheit zuschreiben kann. Vor allem die mit wunderbarer Sicherheit der Hand in flüchtigen Streifen hingeworfene Skizze zu einer Gefangennahme Christi in den Uffizien (Photographiert von Philpot No. 1430). Diese meisterhafte Zeichnung trägt so venezianischen Charakter, dass man sie dem Gianbellin zuschreiben möchte, wenn nicht ein Vergleich mit der Dresdener Predella (No. 164) lehrte, dass wir hier den Entwurf für die mittlere Hauptgruppe derselben vor uns hätten. Ausser dieser sind mir noch vier Zeichnungen, welche Teile der Dresdener Predellen enthalten, bekannt. Die eine mit der Gruppe Christi und der Jünger in Gethsemane befindet sich in der Samm-

[51]) Vergl. Venturi a. a. O. S. 417.

[52]) A. a. O. I. S. 144.

[53]) A. a. O. I. S. 140.

[54]) A. a. O. I. S. 464. E da notarsi nella abitazione del parocco di San Benedetto una gran tavola esprimente la deposizione de Gesù dalla croce, giudicato da taluno dell' antico Ercole Grandi . . . . l'unica cosa che in questo dipinto tiene della maniera del Grandi é la testa del S. Giovanni.

[55]) A. a. O. S. 134.

lung des Prinzen Georg in Dresden; die anderen, mit Figuren aus der Kreuztragung, (No. 163 der Dresdener Galerie) befinden sich im Louvre (No. 220) und in Modena (abgebildet in Venturi's Werk S. 461). Alle drei sind Zeichnungen nach den Bildern und nicht Studien für dieselben; auch die letzte, von Venturi für echt gehaltene, ist ihrem Charakter nach, trotz der Veränderungen, meiner Ansicht nach nur Kopie. Die vierte hierher gehörige Zeichnung endlich, befindet sich in den Uffizien (Bolognesische Schule I. Mappe No. 1444) und zeigt die auf der Kreuztragung befindliche, vom Rücken gesehene Frau mit einem Kind an der Hand. Diese scheint mir eher eine ausgeführte Studie zu dem Bilde zu sein; es ist eine durchstochene Kreidezeichnung, mit brauner Farbe sorgsam laviert und weiss gehöht. Auf demselben Blatt ist diese Figur nochmals von viel späterer Hand mit der Feder wiederholt, flüchtig laviert und Ottaviano Mascarino bezeichnet. Im British Museum in London befindet sich unter dem Namen Lorenzo Ghiberti eine flotte, aber doch sehr sorgfältige Rötelzeichnung mit dem Entwurfe zu einer Kreuzigung, die gleichfalls wohl dem Ercole zugehört. Eine andere traditionell ihm zugeschriebene Zeichnung, einen von rückwärts gesehenen Reiter darstellend, befindet sich, wie Prof. Thausing mittheilte, in Pesth; auf der Rückseite derselben findet sich folgende Inschrift: „1562. Diz soll gemallt haben erchol de ferrar, ist vor 100 ettlich Jaren Ein köstlicher maller gewest, hat die Capelle in San Piero (Petronio) gemacht So gestifft haben das geschledt der Gangan (Garganelli)". Im Berliner Kupferstichkabinet befinden sich zwei dem Roberti zugeschriebene Federzeichnungen No. 615 und No. 1539. Erstere enthält den Entwurf zu einer Kreuzigung, der sicher von Ercole herrührt, ist aber von anderer Hand völlig überarbeitet und zum Teil ergänzt; auch auf der zweiten Zeichnung ist die ursprüngliche Federskizze meiner Ansicht nach von anderer Hand überarbeitet und laviert und der ursprüngliche Eindruck verwischt, trotzdem scheint auch sie auf Roberti zurückzugehen.

Ich kann mich hier nicht darauf einlassen, die einzelnen stilistischen Eigentümlichkeiten Ercole Roberti's, der eine ganz selbständige von Cossa's und Tura's Einfluss unberührte Stellung unter den ferraresischen Quattrocentisten einnimmt, näher auseinander zu setzen; kein einziges aber seiner charakteristischen Merkmale tritt uns in den Schifanoja-Fresken entgegen, welches irgendwie die Annahme seiner Mitwirkung gestattete. Haben wir überdies seine Geburt um 1450 zu setzen, so ist seine selbständige Thätigkeit an solch monumentalem Werk in der zweiten Hälfe der sechziger Jahre wohl schon hierdurch ausgeschlossen.

Nach diesen Abschweifungen über Ercole Roberti, die man mir wohl verzeihen wird, kehre ich nochmals kurz zu unseren Fresken zurück. Wir haben in ihnen die Thätigkeit Ercole Roberti's und Lorenzo Costa's auszuschliessen, sie sind das Produkt Cossa's, Tura's und unbestimmbarer Schüler derselben, und wahrscheinlich ist ausserdem die Mitwirkung Gregorio Schiavone's; sie sind in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre des XV. Jahrhunderts entstanden und voraussichtlich um 1470 beendet worden. Dies in kurzen Worten das Resultat der vorliegenden Untersuchung. Möchte sie, zusammengehalten mit den sich auf kulturhistorischem Boden bewegenden Ausführungen Gustave Gruyer's ein regeres Interesse an diesem in jeder Beziehung interessanten Freskencyklus des Quattrocento erwecken und möchte sie vor allem zu einer genauen Untersuchung des ikonographischen Bestandteiles und seiner Quellen anregen.

DIE GEDRUCKTEN ILLUSTRIERTEN GEBETBÜCHER DES XV. UND XVI. JAHRHUNDERTS

VON W. VON SEIDLITZ

In dem verzweifelten Kampf, welchen Schreiber und Miniatoren gegen die siegreich emporsteigende Buchdruckerkunst auszufechten hatten, bildeten die Gebetbücher ihre letzte Zufluchtstätte. Hier, wo die Bilder nicht nur zur besseren Abteilung und grösseren Verdeutlichung des Textes zu dienen, sondern, an Bedeutung letzterem mindestens gleichgeordnet, in selbständiger Weise zur Erhöhung der Andacht beizutragen hatten — mag durch sie auch oft gerade das Gegenteil bewirkt worden sein —; hier, wo grösste Feinheit und höchste Pracht der Ausführung verlangt wurden, fand die neue Kunst fast unüberwindliche Schwierigkeiten. Sie wagte sich daher an die Eroberung dieses, so grossen Absatz verheissenden Gebietes erst verhältnissmässig spät, griff aber die Gegner in dem Mittelpunkt ihrer Thätigkeit, in Paris, dem Sitz der mächtigsten damaligen Miniatorenschule, an; und da der Stoss gleich mit Aufbietung aller Kraft geführt, der eroberte Platz in nachhaltiger Weise behauptet wurde, so war auch der Erfolg ein gewaltiger. Bald sahen sich bereits die Nachbarländer zur Nachahmung angespornt. Bezeichnend aber ist es, dass trotzdem die Miniatoren nur eine geringe, weil auf einen langen Zeitraum verteilte, Einbusse erlitten zu haben scheinen. Denn gerade aus der Blütezeit der gedruckten Gebetbücher rührt auch die Mehrzahl der auf uns gekommenen illuminierten Manuskripte gleichen Inhalts her. Beide rivalisierenden Teile haben ihre Thätigkeit durch einen beträchtlichen Zeitraum hindurch neben einander betrieben. Selbst das Nachlassen der Produktion tritt bei beiden ziemlich gleichzeitig ein.

Der Sieg der Typographie bedeutet also auf diesem Gebiete nur teilweise eine Verdrängung der Gegner; im wesentlichen beruht er auf der Erschliessung neuer Absatzkreise, die dadurch gewonnen wurden, dass der Besitz illustrierter Gebetbücher nun auch weniger Bemittelten ermöglicht wurde.

Sowohl für die Geschichte des Buchdrucks wie nicht minder für die der Kunstentwickelung ist diese in sich abgeschlossene, so reich gestaltete und doch so kurzlebige Gattung von Druckwerken — ihre Blütezeit ist innerhalb vier Jahrzehnten (von 1487 bis 1527) beschlossen — von Bedeutung. Ihr reicher Bildschmuck repräsentiert gegenüber den Werken der grossen Meister das künstlerische Niveau der grossen Massen, zeigt in den zahlreichen, rasch auf einander folgenden Ausgaben die vielfachen und wechselnden Einflüsse, welche in einer so schaffensfreudigen Zeit, wie die Wende des XV. Jahrhunderts war, von der hohen Kunst auf die untergeordneteren Gebiete niederströmten, und vermittelt somit eine lebendigere Anschauung von den damaligen Kunstbestrebungen. Wenn hierbei Italien, Deutschland und die Niederlande, also diejenigen Länder, welche diese Kunstentwickelung am mächtigsten förderten, wesentlich gegen Frankreich zurückstehen: so bietet wiederum letzterer gleichsam neutrale Boden den Vorteil, dass sich auf ihm der Kampf, welcher zu

Anfang des XVI. Jahrhunderts zwischen nordischer Kunst und italienischer Hochrenaissance ausgefochten wurde, besonders deutlich verfolgen lässt.[1])

Die Mode, Gebetbücher für den privaten Gebrauch mit Miniaturen zu illustrieren, kann in ihren Anfängen wie in den Hauptstadien ihrer Entwickelung als eine spezifisch französische bezeichnet werden. Bereits in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts kam sie in Frankreich auf,[2]) erhielt zu Anfang des folgenden Jahrhunderts unter der Einwirkung des prachtliebenden Herzogs Jean de Berry ihre mustergültige Gestaltung,[3]) gelangte seit der Mitte des Jahrhunderts durch Jean Foucquet († um 1485),[4]) der den vollen Reichtum der in Flandern gewonnenen malerischen Darstellungsmittel ihr zuführte, zu ihrer höchsten Blüte und behauptete sich auch ferner in der so gewonnenen Stellung. Frankreich blieb in seinem Kunststreben selbst denjenigen Ländern, welche später und daher mit frischeren und gereifteren Kräften in den Wettbetrieb eingetreten waren, ebenbürtig.

Anfangs war hierbei die Pracht und Sorgfalt der Ausführung eine solche, dass nur die Reichsten und Vornehmsten, in erster Linie die Fürsten, sich den schönen und für die Zeit überaus charakteristischen Luxus gestatten konnten, ein illuminiertes Gebetbuch zu besitzen. Schönheit des Pergaments, Sauberkeit der Schrift, überlegener Geschmack in der Anordnung der Verzierungen, vor Allem aber der reiche Bilderschmuck wirkten zusammen, um diese Erzeugnisse der Schreiberkunst zu den grössten Kostbarkeiten zu machen, so dass sie den Juwelen und Pretiosen beigezählt zu werden pflegten. Vielfach sind sie in der Frühzeit noch in dem wenig handlichen, aber um so stattlicheren Quartformat gehalten.

Seit der Mitte des XV. Jahrhunderts begann dieser Brauch, entsprechend dem allgemein gestiegenen Wohlstand, sich auf weitere Kreise, namentlich auf den begüterten Bürgerstand, auszudehnen. Zahlreiche in den Manuskripten angebrachte Bildnisse der Besitzer beweisen es. Auch die Nachbarländer, vorab Flandern, dann Deutschland und Italien, wurden in die Bewegung hineingezogen. Nicht nur blieb die Sorgfalt der Ausführung unverringert, sondern sie nahm noch an Pracht und Feinheit zu, indem sie sich in lebendiger Berührung mit dem Wechsel der Kunstanschauung und des Geschmacks erhielt. Es braucht hier nur an das Aufkommen der aus feinster Naturbeobachtung hervorgehenden Einfassungen mit den mannigfaltigen täuschend nachgeahmten Blumen, Vögeln u. s. w., sowie andererseits an die zarte, so wesentlich zum Eindruck der Pracht beitragende Goldhöhung der Gewänder erinnert zu werden. Entsprechend der Richtung der Zeit schrumpfte fortan das Format meist zu einem zierlichen Oktav oder gar Sedez, oft auch zu noch kleinerem Masse, zusammen.

[1]) Das Königliche Kupferstichkabinet zu Berlin ist besonders reich an Druckwerken dieser Art, ebenso wie an geschriebenen Gebetbüchern (die ehemalige Hamilton'sche Sammlung allein enthält deren gegen 25).

[2]) König Karl V., der eifrige Handschriftensammler (1364—80), besass laut dem im Jahre 1380 angefertigten Verzeichnis der von ihm hinterlassenen Pretiosen (publiziert in [J. van Praet] Inventaire et Catalogue des livres de l'ancienne bibliothèque du Louvre, Paris 1836; siehe daselbst No. 1183 und 1211) unter mehreren Horarien zwei — aber nicht mehr — die illustriert waren und zwar, wie es heisst: noblement (richement) enluminees et historiees.

[3]) Proben bei Leop. Delisle, Les livres d'heures du duc de Berry, in der Gaz. des B.-Arts 1884 Bd. 29 S. 97 ff.

[4]) Reproduktionen von Curmer im Oeuvre de J. F., Paris 1865.

Neben diesen echten und würdigen Repräsentanten der Gattung aber begannen in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts, und zwar in zunehmendem Masse, auch solche Produkte aufzutauchen, die in handwerksmässig gleichartiger und sorgloser Weise, zum Teil sogar massenhaft „auf Lager" hergestellt wurden, die besseren Exemplare einfach kopierten und durch reichlichere, dabei aber weniger gewählte Verwendung des Goldes zu überbieten trachteten. Sie waren offenbar für die weniger Bemittelten, welche jedoch zugleich dem Bedürfnis nach äusserem Prunk zu genügen wünschten, bestimmt.

Damit war für die Buchdrucker der Punkt gegeben, wo sie ihre Hebel einsetzen, den Wettkampf aufnehmen konnten. Wer sich an den letzt geschilderten Erzeugnissen der Schreiber- und Miniatoren-Kunst genügen liess, der konnte sich allenfalls auch für ein Surrogat, wenn es ihm nur zu billigerem Preise dargeboten wurde, gewinnen lassen. Gelang es aber gar — und solches trat mit der Zeit ein — die Leistungen der gewöhnlichen Miniatoren zu überbieten, so konnte auf noch grösseren Erfolg gerechnet werden. Hauptsächlich aber war mit der tief in der menschlichen Natur begründeten Nachahmungssucht zu rechnen, welche gerade in einer an Wohlstand rasch zunehmenden Zeit immer tiefere Schichten und somit weitere Kreise der Gesellschaft dazu drängt, es den vom Geschick Bevorzugten womöglich gleich zu thun. Diesem Bedürfniss kam die Druckkunst, die allein im Stande war es zu befriedigen, in hohem Grade entgegen.

Bevor wir auf die Gestaltung und Entwickelung dieser Gattung von Druckerzeugnissen näher eingehen, wird es nötig sein Einiges über die Beschaffenheit der hier vornehmlich in Betracht kommenden Gebetbücher, der Horarien, zu sagen.

Das *Horarium* (*livre d'heures*) ist ein für den Gebrauch der Laien bestimmter Auszug aus den täglichen Stunden-Gebeten und -Gesängen (horae), welche das Brevier (breviarium) den Geistlichen vorschreibt.[1]) Es enthält im Wesentlichen das Officium beatae Mariae Virginis, weshalb es auch oft mit diesem Namen bezeichnet wird. Ursprünglich waren diese Gebete und Gesänge so verteilt, dass jede dritte Stunde, des Tages sowohl wie der Nacht, eine bestimmte Zahl derselben hergesagt wurde, daher die auch später beibehaltenen Bezeichnungen des Officium matutinum, welches aus drei Nocturnen bestand und zu drei verschiedenen Zeiten der Nacht gesprochen wurde; der Laudes, nach glücklich vollbrachter Nacht bei Anbruch des Tages, und der Hora prima um 6; der h. tertia um 9, h. sexta um 12, h. nona Nachmittags um 3, und des Officium vespertinum Abends um 6. Bereits seit dem XIII. Jahrhundert wurden die Matutinen und Laudes gewöhnlich am Vorabend absolviert; gegenwärtig werden sie nebst der Hora prima gegen 6 Uhr Morgens hergesagt, die Horae tertia, sexta und nona vereinigt entweder unmittelbar vor oder nach dem Hochamt um 9 Uhr resp. gegen 11; endlich um 3 oder 4 Nachmittags die Vesper nebst dem erst in späterer Zeit hinzugekommenen Completorium.

Der Bilderschmuck dieser Horarien ist in den gedruckten wie in den geschriebenen Exemplaren ein fest bestimmter, nur wenig variierender. In ersteren ist die erste Seite gewöhnlich mit dem Zeichen des Verlegers geziert; dem Almanach, einem

---

[1]) Näheres darüber u. A. in: Grancolas, Commentaire hist. sur le Brév. Romain, Paris 1727. 12° (lat. Uebers. Venedig 1734. 4°) Lib. I cap. 51; A. H. Gräser, Die röm.-kathol. Lithurgie, Haile 1829. 8° (p. 276ff.); Birch u. Jenner, Early drawings and illuminations in the Brit. Mus. Lond. 1879. 8° (p. XXXIX ff.).

Verzeichnis der beweglichen Feste für einen Zeitraum von etwa 20 Jahren, ist die Figur des Aderlassmannes, welche den Menschen unter dem Einfluss der einzelnen Planeten zeigt und in den Ecken die Bilder der vier Temperamente enthält, gegenübergestellt; der mit Gedächtnisversen auf die Namen der Heiligen versehene Kalender ist bisweilen, doch selten, mit kleinen Bildchen, welche die Spiele, die Beschäftigungen, Zeichen und Heiligen des Monats enthalten, ausgestattet. — Die späteren Ausgaben eröffnen häufig den Text mit der Darstellung des heiligen Gral, jenes Kelches, welcher in seiner Oeffnung das genaue Mass der Seitenwunde Christi enthält; in den früheren ist dagegen das erste Bild gewöhnlich dasjenige des Martyriums Johannes des Evangelisten, womit die auf die Menschwerdung Christi bezüglichen Bruchstücke aus den vier Evangelisten eingeleitet werden. Die übrigen drei Evangelisten sind nur in kleinen Bildchen dargestellt. Hierauf folgt die Passion mit der Darstellung der Gefangennehmung Christi und bisweilen kleinen Passionsscenen.

Nun beginnen die aus Gebeten, Psalmen und Lesestücken in feststehender Reihenfolge zusammengesetzten Horae b. M. Virg. mit den Matutinen, welche gewöhnlich durch zwei einander gegenüber stehende Darstellungen: die Wurzel Jesse und die Verkündigung, geziert werden. Bei den Laudes befindet sich, die weitere Geschichte der Jungfrau Maria illustrierend, die Heimsuchung, an welche sich, bevor zur Darstellung der Geburt des Heilandes vorgeschritten wird, die Matutinen der Horae S. Crucis mit dem Bilde des von den Seinen und dem Volke umgebenen Gekreuzigten, und diejenigen der Horae S. Spiritus mit der Ausgiessung des heiligen Geistes anschliessen, falls nicht diese Teile vor die Busspsalmen oder hinter die Totenvigilien gesetzt werden. Weiter folgen die Prim mit der Geburt Christi, die Terz mit der Verkündigung an die Hirten, die Sext mit der Anbetung der Könige, die Non mit der Darstellung im Tempel, wobei Maria gewöhnlich vor dem Altar, über welchem das Christuskind von Simeon gehalten wird, kniet; die Vesper mit dem Kindermord oder der Flucht nach Aegypten, und das Completorium mit der Krönung oder dem Tode der Maria.

Daran schliessen sich die sieben Busspsalmen mit einer auf David bezüglichen Darstellung, entweder derselbe betend oder Bethseba im Bade betrachtend. Dann die Totenvigilien mit den einander gegenüber stehenden Bildern der drei Lebenden und drei Toten, der Legende vom reichen Mann und dem armen Lazarus, später auch der Erweckung des Lazarus. — Auf die Litanei folgen Gebete an die heilige Dreieinigkeit, mit einer Darstellung derselben; dann solche an die drei einzelnen göttlichen Personen, die Heiligen, vom hl. Michael bis zum hl. Antonius, von der hl. Anna bis zur hl. Apollonia gehend und mit kleinen Bildchen derselben geziert. — An der Spitze der im Gegensatz zum Vorhergehenden französisch abgefassten Oraison à Notre Seigneur steht gewöhnlich die Messe des hl. Gregorius oder der Schmerzensmann von den Leidenswerkzeugen umgeben oder die Geisselung oder die Grablegung Christi. Den Beschluss machen die Heures de la Conception Notre Dame, bisweilen mit einer mittelgrossen Darstellung der Verkündigung; die sept oraisons de S. Grégoire und andere Gebete, deren Inhalt je nach den Parochien, für welche sie bestimmt sind, variiert. In den für Paris angefertigten Heures befinden sich z. B. Anrufungen an die hhl. Dionysius, Rochus und Fiacrius, sowie an die Schutzpatronin der Stadt, die hl. Genovefa.

Dazu kommt noch eine Fülle später im einzelnen aufzuführender kleiner Darstellungen, die unter Bezugnahme auf den Text in die durchgehend verwendeten

Seiteneinfassungen eingefügt wurden. — Die blattgrossen Darstellungen pflegen, vorstehender Aufzählung zufolge, in den Drucken der guten Zeit die Anzahl von zwanzig nicht zu übersteigen, bleiben meist auch nur um weniges unter derselben stehen.

So gering hinsichtlich der Wahl der Darstellungen die Abweichungen der verschiedenen gedruckten Ausgaben von einander waren, so verschiedenartig gestalteten sie sich hinsichtlich der Ausführung; und zwar nicht nur innerhalb verschiedener Länder — denn das in Frankreich aufgestellte Muster wurde bald in Italien und den Niederlanden nachgeahmt — sondern auch an ein und demselben Ort, indem jeder Verleger darnach trachten musste, es den massenhaft auftauchenden Rivalen zuvor zu thun, seine eigenen früheren Leistungen zu überbieten und, dem Wechsel des Geschmacks Rechnung tragend, Neues zu bringen.

Das frühest datierte gedruckte Officium dürfte das in Venedig bei dem Franzosen Nic. Jenson im Jahre 1474 in 32° erschienene sein (Hain 11985); andere wurden in Rom und seit 1476 in Neapel gedruckt. Doch haben alle diese noch keine Abbildungen. Erst in Pariser Drucken vom Jahre 1487 kommen solche vor, und gerade denjenigen Druckern, welche in der Folgezeit die schönsten der illustrierten Livres d'heures herstellten und dadurch ihre Namen unzertrennlich mit dieser Gattung verbanden, war es auch vorbehalten die Muster für dieselbe zu erfinden, ihre Norm festzustellen. Es sind dies *Antoine Vérard* und *Simon Vostre*.

Es werden freilich Ausgaben von Vostre bereits aus den Jahren 1484 und 1486 angeführt: die erstere nach dem Catalogo della Libreria Capponi, Roma 1747. 4°, p. 414; die zweite nach Panzer, Ann. Typ., II. p. 287 nr. 118. Die Angabe im Katalog Capponi kann jedoch nicht als eine verlässliche betrachtet werden, sie befindet sich in dem augenscheinlich sorgloser gearbeiteten Appendix, Vostre's Familienname ist ausgelassen (es steht blos Simon Libraire), die Abbildungen werden frischweg dem Pigouchet (dessen Name übrigens infolge eines Druckfehlers als: Pigouehet angegeben wird) zugeschrieben: lauter Inkorrektheiten, die es als wahrscheinlich erscheinen lassen, dass auch die Jahrzahl auf einem Irrtum oder Versehen beruht. Das betreffende Exemplar, auf Pergament gedruckt, in 4°, muss sich übrigens auf der Vaticanischen Bibliothek befinden.

Panzer's Angabe, dass eine von Pigouchet für Simon Vostre gedruckte Ausgabe vom 5. Januar 1486 existiere (Exemplar in Pergament seiner Zeit auf der Kapitelsbibliothek von S. Sebald zu Nürnberg, jetzt in Nürnberg nicht mehr nachweisbar) wird von Brunet angezweifelt. Und mit Recht. Denn Alles deutet darauf, dass Panzer sich verlesen, eine XI für eine VI genommen. Auf dem Königl. Kupferstichkabinet zu Berlin befindet sich nämlich unter Nr. 897 ein bisher nicht richtig beschriebenes Horarium vom 5. Januar 1491, welches mit der alleinigen Ausnahme, dass den Schluss der Jahreszahl eine XI statt einer VI bildet, genau mit Panzers Beschreibung übereinstimmt (der Titel der angeblichen Ausgabe von 1486 ist weder bei Renouvier noch bei Brunet exakt wiedergegeben). Kleine Differenzen, wie die, dass hier iour statt jour, quattre vingtz statt quatre vingtz, vostre statt Vostre steht, kommen kaum in Betracht gegenüber der buchstäblichen Uebereinstimmung alles Uebrigen. Es ist identisch mit dem von Brunet (Manuel du Libraire T. V col. 1574 nr. 13) unter der falschen Jahreszahl 1486 angeführten ehemaligen Nagler'schen Exemplar, auf Pergament, unter dessen Kolophon eine die Schrift des XVI. Jahrhunderts nachahmende Hand die Jahrzahl 1X86 in Tinte hingesetzt hat.

Hiernach bleibt als die frühest bekannte Ausgabe Simon Vostre's nur die von Deschamps et Brunet, Manuel du Libraire, T. I col. 606 beschriebene vom 4. November 1487 übrig. Dieser aber war bereits vier Monate früher eine Ausgabe Vérard's, vom 7. Juli desselben Jahres (s. Brunet, T. V col. 1600 nr. 117), vorangegangen. Im folgenden Jahre 1488 treten Jean du Pré, von dessen ausdrücklich hervorgehobenen Metallschnitten im Weiteren die Rede sein wird und *Philippe Pigouchet* als Drucker und Verleger auf. Letzterer veranstaltete in genanntem Jahre mehrere eigene Ausgaben, ferner nach längerer Pause, die er hauptsächlich zur Ausführung von Aufträgen Simon Vostre's und anderer Verleger benutzte, je eine in den Jahren 1492, 1494, 1498 u. s. f. bis 1504. Im Ganzen überwog bei ihm die Thätigkeit als Drucker für andere Unternehmer weitaus diejenige als selbständiger Verleger. Aber wie schon das häufige Vorkommen seines Signets mit dem Wildenpaar in den Horarien dieser ersten Zeit darauf schliessen lässt, dass er in der Entwickelung dieses Zweiges eine namhafte Rolle gespielt habe, so führt eine fernere Beobachtung dahin, dem Pigouchet überhaupt den ersten Platz neben Vérard, den wir nach unseren bisherigen Kenntnissen als den Begründer der Gattung zu betrachten haben, anzuweisen. Die Schnitte nämlich, welche er in seinen Drucken für Simon Vostre, wie für den eigenen Verlag, ja auch für andere Buchhändler (wie z. B. de Marnef, Exemplar mit Almanach von 1489 an im Königlichen Kupferstichkabinet zu Berlin No. 895) verwendete, sind alle von denselben Stöcken gedruckt, die sich im Besitz Pigouchet's befunden haben müssen, da nicht anzunehmen ist, dass ein anderer Verleger sie ihm leihweise überlassen haben würde.[1]) Er als Drucker aber musste ein Interesse daran haben, die Stöcke zur Verfügung der Unternehmer zu halten, welch' letzteren somit, und unter ihnen auch Simon Vostre in seiner früheren Zeit, hauptsächlich das Verdienst zukäme, den Erfolg dieser Druckwerke durch ihre materielle Mitwirkung ermöglicht zu haben. Ob Pigouchet etwa auch der Verfertiger der Schnitte gewesen, lässt sich nicht ausmachen; dass er als späterer Besitzer auch ihr Besteller und somit ihr geistiger Urheber gewesen, ist höchst wahrscheinlich.

Der Stil der Schnitte in allen bis zum Jahre 1498 reichenden Drucken hat das gemeinsame Charakteristicum, dass sie nahezu in reinen Umrissen gehalten sind und schon durch ihre Kompositionsweise bezeugen, wie sie auf nachfolgende Kolorierung berechnet sind. Das war die den älteren und namentlich den französischen Illustrationswerken (deren gerade Ant. Vérard viele hergestellt hatte) eigentümliche Behandlungsweise, welche mehr noch durch ein Entgegenkommen gegenüber dem an Farbenglanz gewöhnten Geschmack des Publikums, als durch Unfähigkeit zur Herstellung solcher Platten, die auch ohne Farbenzuthat hätten wirken können, zu erklären ist. Erst im Jahre 1498 führte Simon Vostre in seinen Drucken die folgenschwere Neuerung ein, den Bildern eine solche Durchführung zu geben, dass sie auch schon an sich eine farbige Wirkung zu erzielen vermochten. — Sehr gut kennzeichnet Renouvier in seiner Schrift: Des gravures sur bois dans les livres de Simon Vostre, Paris 1862, S. 6, sowie in derjenigen über Ant. Vérard, S. 18, die früheste Manier dahin, dass sie bei klarer Komposition und

[1]) Mir liegt zur Vergleichung, ausser dem angeführten Druck für de Marnef, einer für S. Vostre vom 5. Januar 1491 und ein von Pigouchet selbst herausgegebener vom Jahre 1494 (alle im Berliner Kabinet) vor. Ob Solches für alle Drucke, welche Pigouchet im Auftrage S. Vostre's ausführte, zutrifft, bliebe zu untersuchen, würde aber kein neues Licht auf die Frage werfen.

nerviger Zeichnung eine weise Mässigung in dem die Schatten kaum andeutenden Schnitt entfalte: eine wohlthuende Ruhe athme aus diesen von echt französischem Geist erfüllten Darstellungen.

In Ermangelung eines Druckes von Vérard kann ein beliebiger der durchaus gleichartig behandelten frühen Pigouchet'schen zum Zweck einer näheren Charakterisierung dieser älteren Richtung herausgehoben werden.

Alle Scenen werden mit Hülfe weniger, zu ihrem Verständnis durchaus nötiger Figuren dargestellt, und zwar so, dass diese Figuren in möglichst gleichmässiger Verteilung die Bildfläche bedecken. Wird Solches auch oft nur durch Missachtung der perspektivischen Regeln erreicht, so ist andererseits die Klarheit und Einfachheit der Komposition nicht gering anzuschlagen. Ein Hintergrund wird nur dann angedeutet, wenn es gilt, eine bestimmte Oertlichkeit vorzuführen, wie z. B. die Stadt Jerusalem bei der Kreuzigung. Die untersetzten Gestalten, mit ihren etwas grossen Köpfen, erinnern durch ihren Typus, namentlich bei den Männern, an den deutschen Kupferstecher E. S. von 1466: die Nasen sind gross und eckig, die Mundwinkel herabgezogen, die Augenbrauen hoch geschwungen, während doch schmale geschlitzte Augen darunter hervorschauen. Mit diesem kümmerlichen und gedrückten Gesichtsausdruck steht oft die Heftigkeit der Geberden, die bisweilen dazu verführt, die Augen schielend zu bilden, in schroffem Gegensatz. Ein Beispiel hierfür bietet gleich die erste Abbildung, die Marter des hl. Johannes. Entsprechend dem vorwiegend dekorativen Prinzip der gleichmässigen Flächenausfüllung, wird auch auf die Musterung der Gewandstoffe eine viel grössere Sorgfalt verwendet, als später.

Einige Beispiele mögen das Gesagte im Einzelnen zeigen. Bei der Verkündigung herrscht noch keine konventionelle Wohlerzogenheit, sondern Maria wirft, während der Engel mit freudiger Geberde zu ihr redet, erschreckt den Oberkörper zurück und schlägt vor Verwunderung die Hände zusammen; in der Scene der Heimsuchung herrscht Schwung in der Haltung und Lebhaftigkeit der Bewegung, mit welcher Maria zum Zeichen des Staunens ihre Hand mit ausgebreiteten Fingern emporhebt, während Elisabeth ihr, wie sanft bestätigend, die Hand reicht; die Geberde des Zusammenschlagens der Hände kehrt auch auf dem Bilde wieder, wo Maria das Neugeborene anbetet. Schwach sind dagegen die beiden einander gegenüber stehenden Darstellungen der drei Toten und drei Lebenden ausgefallen: erstere nahen feierlich, wie Beschwörer, heran, während letztere auf ihren kleinen ungelenken Gäulen wie an den Platz gebannt erscheinen.

Die Einfassungen dieser Bilder bestehen aus flachen, auf Säulen ruhenden Arkaden, sind jedoch ganz nach dem Prinzip der Flächenmusterung ornamentiert; die Einfassungen der übrigen Seiten sind teils denen der Handschriften nachgeahmt, mit Rankenwerk, Blumen und Vögeln, teils aus einzelnen aneinander passenden Bildchen zusammengesetzt, welche die sieben Schöpfungstage, die Sibyllen, Scenen aus dem Leben der Maria, Christusbilder, Gestalten aus der biblischen Geschichte, Ornamente enthalten.

Ist auch die Zahl der kolorierten Exemplare dieser frühen, noch dem XV. Jahrhundert angehörenden, Ausgaben keine geringe, so scheint doch die der unkolorierten überwogen zu haben. Es kommt auch vor, dass nur die erste mit dem Verlegerzeichen geschmücke Seite koloriert ist, wie z. B. in dem angeführten Druck Pigouchet's für de Marnef (Berlin). Die angewandten Farben sind kräftig und stark deckend, so dass kaum etwas von dem Umriss oder den Schattenstrichen durchschimmert. Die

Verleger werden zu solchem Zweck die Miniatoren in ihren Sold genommen haben, wie wir denn in Bezug auf Ant. Vérard selbst z. B. die Nachricht besitzen (s. L. de Laborde, La Renaissance des Arts à la cour de France, Paris, 1850, Bd. I, S. 275), dass er für den Herzog von Angoulême ein Horarium mit 9 Bildern à 10 sous und 1000 Initialen und Zeilenenden (? verses et cuervelles d'or moulu) zu 5 sous das Hundert habe ausschmücken lassen.[1]) Von der in etwas späterer Zeit in den Hardouyn'schen Drucken besonders stark in Verwendung kommenden Illuminierung wird noch im Weiteren die Rede sein. Bisweilen kommt auch der Fall vor, dass zwischen dem Drucker und dem Miniator insofern ein Kompromiss erfolgt, als der Raum für die Bilder ausgespart wird und letztere aus freier Hand hineingemalt werden. So besitzt das Berliner Kabinet sub Hs. 14 ein kleines, wahrscheinlich zu Venedig gegen Ende des XV. Jahrhunderts auf Papier gedrucktes Gebetbuch mit sehr feinen Miniaturen; ein Pariser Pergamentdruck von Ulrich Gering, um 1494, mit ausgespartem jedoch nicht benutztem Raum für die Bilder, befand sich im Besitz von Ambr. Firmin-Didot (s. Cat. de la vente Didot, Paris 1879, No. 107). Im Ganzen mag der Umstand, dass die wegen der in Aussicht genommenen Kolorierung nur im Umriss geschnittenen Abbildungen mit der Zeit immer weniger zu solchem Zweck verwendet wurden, daher auch nur eine halbe Wirkung erzielten, dazu geführt haben, dass Simon Vostre im weiteren mit seiner Neuerung hervortrat. Denn, wenngleich das Begehr ein grosses war, so blieb doch immer noch die Konkurrenz der Miniatoren, deren Leistungen um diese Zeit noch keine Abschwächung verraten und deren Thätigkeit noch eine äusserst rege gewesen sein muss, zu fürchten.

In einem Punkt aber hielt man besonders fest an der alten Tradition: in der Bemalung der Initialen. Dieselben waren etweder gleich im Druck fortgelassen und wurden dann aus freier Hand hineingemalt, oder die gedruckten Buchstaben wurden, und zwar in beträchtlicher Anzahl, mit Farbe überzogen: flüchtig in Rot und Blau in den auf Papier gedruckten Exemplaren, sehr sauber in Gold oder als buntes Blatt- und Astwerk behandelt auf meist rotem oder blauem quadratischem Grund in den Pergamentdrucken. Diese Uebung, wie die gleichfalls den Manuskripten entnommene Verwendung von Rubriken zwischen den einzelnen Zeilen, erhielt sich bis in die zwanziger Jahre des folgenden Jahrhunderts. Bis in's zweite Jahrzehnt des Letzteren hinein blieb auch das Pergament das mit Vorliebe verwendete Material, nur mit dem Unterschiede dass während im XV. Jahrhundert im Anschluss an die damals übliche Form der geschriebenen Horarien das Klein-Oktav bevorzugt wurde, das XVI. Jahrhundert sich mehr dem Mittel-Oktav, welches seinen gesteigerten Ansprüchen an äussere Stattlichkeit besser entsprach, zuwendete.

Sind wir auch über die Preise solcher gedruckter Horarien nicht unterrichtet,[2]) so leuchtet doch ein, dass diese Bücher sich um ein wesentliches billiger stellen

[1]) Die Rechnung wird 1497 nach erfolgtem Tode des Herzogs eingesandt, der Zeitpunkt der Lieferung erhellt somit nicht aus ihr; dass es sich hierbei um ein Manuskript und nicht um einen Druck handelt, geht daraus hervor, dass die dafür verwendete Anzahl von Pergamentbogen in Rechnung gesetzt ist; immerhin aber ist die Angabe der Preise von Wert.

[2]) Wenn Daunou (nach F. Denis, Hist. de l'Ornamentation des Manuscrits, Paris 1850, S. 98) ein geschriebenes und illuminiertes Horarium mittlerer Güte auf 4—500 Francs jetzigen Geldwerthes schätzt, so dürfte er hierin zu weit gegangen sein. Die angeführte Rechnung Vérard's zeigt, dass ein gleichfalls in mittlerer Güte, aber immerhin für einen französischen Vornehmen ausgeführtes Exemplar, ohne Einrechnung der Schrift, die jedoch nicht wesent-

mussten, als gute und nach eigener Erfindung der Künstler illustrierte Manuskripte. Die beträchtliche Anzahl der verschiedenen Ausgaben beweist auch zur Genüge, wie sehr dem Publikum damit gedient war. Allein aus den Jahren 1487 bis 1497 gibt es deren über sechzig. Die folgenden Jahre leisteten freilich noch Stärkeres hierin.

Es erübrigt noch die Frage zu erörtern, ob die Abbildungen in den Horarien in Holz oder in Metall geschnitten waren. Ich schliesse mich durchaus der Ansicht von Brunet, Passavant, Lippmann (Repert. f. K.-Wiss. I, S. 225 ff.) an, welche — entgegen Renouvier (s. Vostre S. 13 ff.) — in ihnen Metallschnitte erblicken. Vergleicht man diese Bilder mit den sicheren Holzschnitten jener Zeit, so fällt vor allem die Gleichmässigkeit der Strichlagen in den Schattenpartieen auf, welche wohl einen glatten sauberen, aber von der Kraft und Freiheit dieser Holzschnitte durchaus abweichenden Effekt erzielen. Hier sind nicht die frei auf die Platte gesetzten Züge des Zeichners unter Wahrung der malerischen Gesammtwirkung gewissenhaft nachgeschnitten, sondern steife Parallelschraffierungen, unter Vermeidung von Kreuzlagen, angebracht. Eine solche Technik lässt sich nicht wohl anders als aus dem Material erklären, dessen Härte möglichste Einfachheit gebot, sobald, wie das hier der Fall war, die Striche nach Art der Holzschneider erhaben herausgearbeitet werden sollten. Man darf dann freilich auch nicht vor der Konsequenz zurückscheuen, andere gewöhnlich als Holzschnitte betrachtete Bilder, welchen die gleichen Eigenschaften anhaften, für Metallschnitte zu erklären: so namentlich nach Rud. Weigel's Vorgang (s. dessen Kunstlagerkatalog, Register zu den ersten 16. Abth., S. LXXIV.) viele der um die Wende des XV. Jahrhunderts für Strassburger Drucke, wie z. B. den Livius von 1507, die Geschichte der Zerstörung von Troja von 1510, die Aeneide von 1515 angefertigten Illustrationen; einige der in Pariser Drucken, z. B. der Mer des Histoires verwendeten Darstellungen u. a.[1]) In allen diesen Fällen kam es, gleichwie bei den Livres d'heures, darauf an, den Stöcken eine beträchtliche Dauer zu sichern, da sie für viele verschiedene Werke oder für viele Auflagen eines und desselben Werkes verwendet werden sollten, welchem Zweck die gewöhnlichen (vertieften) Kupferstiche wegen ihrer starken Abnutzbarkeit nicht entsprochen hätten. Ja, wir besitzen in einem dieser Horarien (gedruckt von Jean du Pré zu Paris 1488) die ausdrückliche Erwähnung, die Vignetten desselben seien „imprimees en cuyure" (s. die Stelle bei Brunet, Manuel du Libraire V. col. 1612). Und Piot führt im Cabinet de l'Amateur 1861/62 S. 67 ff. eine Kupferplatte mit der Anbetung der Hirten an, die in den Heures des Simon Vostre seit 1498 mehrfach zum Abdruck gelangte und sich bis in unsere Zeit erhalten hat.[2])

lich ins Gewicht fallen konnte, sich auf 10 livres 15 sous stellte, was (bei Annahme einer Verringerung der Kaufkraft des Geldes von 4:1) einem jetzigen Geldwert von etwa 50 Francs entsprechen würde; kostete doch die Illuminirung des berühmten Gebetbuches der Anne de Bretagne, dessen Pergament und Schrift im Jahre 1497 mit 14 livres bezahlt wurden, für 23 der 48 Vollbilder, ferner 271 Vignetten und 1500 Initialen nicht mehr als die Summe von 153 livres 3 sous 3 deniers.

[1]) Ueber Metallschnitte von Urs Graf s. Weigel a. a. O.; über solche im Charakter der venezianischen Illustrationen aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts s. Lippmann im Repertor.

[2]) Es ist die nebenstehend reproduzierte. Eine in Holz geschnittene Verkündigung aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts, deren Holzstock sich noch erhalten hat (abgeb. bei Piot a. a. O. S. 69 und in Dibdin's Bibl. Decameron I., S. 48) beweist freilich durch ihre durchaus gleichartige Behandlung der Schraffierung, dass die Eigentümlichkeiten dieser Metalltechnik bei Kopien — um eine solche, nach S. Vostre, handelt es sich hierbei — bisweilen einfach übertragen wurden. Immerhin aber bleibt diese Behandlungsweise dem Metallschnitt eigentümlich, weil sie aus ihm erwachsen ist.

Lippmann (a. a. O.) sieht den Hauptgrund für die Verwendung des Metalls darin, dass „bei einer grossen Feinheit des Strichs und engen Ausführung immer möglichst reine und scharfe Abzüge" hergestellt werden sollten, Holzplatten aber der zu diesem Zweck erforderten oftmaligen Reinigung nicht auf lange Dauer hätten widerstehen



können. Bei so intensivem Gebrauch hätten die bei Holzplatten gewöhnlichen Ausbröckelungen, namentlich in den Einfassungslinien, nicht ausbleiben können; von solchen lässt sich aber hier so gut wie nichts wahrnehmen. Auch die bei den Heures so häufige Verwendung des zähen Pergaments statt des Papiers mag das Ihrige zu der Wahl dieses Materials beigetragen haben. Brunet hat wohl Recht, wenn er den *Jean du Pré* als einen der Begründer der Gattung feiert, der nur von Vérard und

Vostre (Pigouchet) überholt worden sei; er hatte bereits im Jahre 1481 beim Druck eines grossen, mit zwei Darstellungen gezierten Missale sein besonderes Geschick bewiesen und leistete nun in den Abbildungen zu seinen Heures etwas durchaus Originales.

Die weitere Entwickelung dieser Gattung sei hier in kurzen Zügen skizziert. Als Verleger stehen während des letzten Jahrzehnts des XV. und des ersten des XVI. Jahrhunderts an der Spitze die bereits genannten Vérard und Vostre, ferner de Marnef, Guill. Eustace, Gillet Remacle u. A.; als Drucker: Philippe Pigouchet, Thilman Kerver, Guill. Anabat. Die von Vérard veranstalteten Ausgaben — es sind deren aus den Jahren 1487 bis 1513 über 25 bekannt — sind die seltensten und gesuchtesten; diejenigen Simon Vostre's aber die am reichsten mit Bildern geschmückten. Renouvier in seiner Monographie über Letzteren hat die Wandlungen, welche dessen Heures durchmachten, mit Sorgfalt verzeichnet und dadurch einen schätzbaren Beitrag zur Geschichte der Entwickelung dieses Genres in Frankreich geliefert. Nicht weniger als 90 während der Jahre 1487 bis nach 1520 (um 1518 starb er selbst bereits) aus seinem Verlag hervorgegangener Ausgaben zählt man. Dieselben weisen besonders seit dem Jahre 1498 einen durchaus neuen, wesentlich bereicherten Typus auf. Seit dieser Zeit kommen die in anspruchsloser reiner Strichmanier ausgeführten Darstellungen nicht mehr vor, sondern sind durch solche von reicherer Zeichnung und grösserer Sättigung des Tons ersetzt. Dieser Umschwung dürfte, wie erwähnt, hauptsächlich dadurch bewirkt worden sein, dass die alten Abbildungen ihren Zweck nur selten erfüllten, da in der Mehrzahl der Fälle ihre Kolorierung unterlassen wurde. Die neuen Abbildungen bedürfen gar nicht mehr der Kolorierung; und wo etwa die Wirkung noch als eine zu schwache erscheint, die Figuren sich nicht genügend vom Grunde abheben, da greift man zu einem Mittel, welches bereits lange bekannt war, jetzt aber in allgemeine Aufnahme kam und dem beabsichtigten Zweck ganz besonders entsprach: man punziert den Grund nach Art der Goldschmiede, d. h. bedeckt ihn mit kleinen mittels der Punze eingeschlagenen Runden, die sich in Weiss vom Schwarz abheben.

Diese Technik findet sich auf der Mehrzahl der Abbildungen angewendet, welche in den *Heures der zweiten Periode Simon Vostre's* (seit 1498) vorkommen. Die in Frage stehenden rühren, im Gegensatz zu einer anderen gleich zu erwähnenden Reihe von Darstellungen, von einer Hand her, welche hinsichtlich der Typenbildung noch der älteren Richtung angehört und wohl mit derjenigen, welche die Pigouchet'schen Platten gefertigt, identisch sein dürfte. Nur sind hier die Körperverhältnisse, gegenüber den früheren Arbeiten, weit richtiger, wenn auch bisweilen noch etwas untersetzt; namentlich aber ist die Verteilung der Figuren über den Raum, ihre Gruppierung, überhaupt die Komposition eine durchaus freie und wahrhaft mustergiltige. Die beigebrachte Abbildung der Anbetung des Christkindes möge dies vor Augen führen.[1]) Aehnlich ist der zahlreiche Kreis der Teilnehmer auf den Bildern der Marter des Johannes, der Gefangennehmung Christi, der Darstellung im Tempel, der Grablegung, der Kreuzigung und der Ausgiessung des heiligen Geistes behandelt. Ueberall ist die Darstellung bei reichem Leben durchaus abgeschlossen und tritt die Hauptscene deutlich hervor. Besonders vollendet sind in

---

[1]) Andere dieser Darstellungen giebt F. Soleil in seinem Buch: Les Heures gothiques, Paris 1882, Pll. I, III—V, wieder.

ihrer symmetrischen und doch freien Gliederung die Bilder der Wurzel Jesse, wobei Maria, im Gegensatz zu der älteren Fassung, nicht in der Mitte der Darstellung angebracht und von gleicher Grösse wie die übrigen sie umgebenden Vorfahren Christi gebildet ist, sondern die letzteren sowohl an Gestalt wie durch den Platz, den sie in der oberen Hälfte des Bildes einnimmt, überragt; ferner das Jüngste Gericht und die von den geistlichen und weltlichen Gewalthabern angebetete Dreieinigkeit. — Will dem Zeichner die Gestaltung wildbewegter Scenen, wie derjenigen des Kindermords und der Tötung des Urias inmitten der Schlacht, noch nicht recht gelingen, so ist er doch über die Unbeholfenheit der früheren Zeit weit hinaus. Dagegen weiss er den Regungen des Gefühls einen treffenden und in seiner Schlichtheit überzeugenden Ausdruck zu geben. Maria und Elisabeth begegnen einander nicht mehr mit derselben Heftigkeit wie früher, aber Letztere umfängt jetzt liebevoll die Maria, statt ihr nur die Hand zu geben, und Maria wiederum legt sanft ihre Hand auf Elisabeth's Arm, statt in lebhafte Gestikulationen auszubrechen. Bei der Anbetung der Könige, der Darstellung im Tempel greift das Christkind nun durch die segnende Geberde handelnd ein; auch die verhaltene Freude der jungen Mutter gelangt hier bereits zum Ausdruck. Endlich zeichnen sich die Kreuzigung und die Grablegung durch edles Pathos wie durch Innigkeit des Gefühls aus: auf ersterem Bilde begnügt sich Magdalena nicht damit, den Kreuzesstamm mit den Händen zu umfassen, sondern sie umklammert ihn vollständig und schmiegt sich mit dem ganzen Körper dicht an ihn; auf letzterem wird der Leichnam von zwei Männern sorgsam ins Grab gelegt, vorn kniet Magdalena und küsst mit Inbrust die herabhangende Rechte Christi, hinter dem Grabe beugt sich Maria, von Johannes gestützt, vor, um nochmals den Leichnam des geliebten Sohnes zu umfassen, während weiter zurück die übrigen drei Frauen stehen. Den landschaftlichen Hintergründen wird hier bereits eine gewisse Beachtung geschenkt, wie denn auch durchweg die Gesetze der Perspektive in Anwendung gebracht werden. Für den offenen Sinn des Meisters spricht auch die Art und Weise, wie er die genrehafte Scene vom Gastmal des reichen Mannes, der den armen Lazarus, einen mit Pestbeulen bedeckten Bettler, fortjagen lässt, zu einem anschaulichen Bilde des damaligen vornehmen Lebens gestaltet, im Gegensatz zu der älteren Fassung, welche das phantastische Element der Erzählung durch Ausmalung der Höllenqualen des Hartherzigen stärker hervorhob.

Die Einfassungen dieser Bilder haben eine strengere architektonische Form erhalten, nähern sich in ihrem Aufbau bereits mehr dem Renaissancecharakter, sind aber in den Details noch durchaus gothisch.

Eine besondere Zierde ist diesen Ausgaben in den kleinen, aber äusserst figurenreichen und vortrefflich komponierten Bildchen beigegeben, aus welchen die Einfassungen der Textzeilen zusammengesetzt werden. Sie sind von derselben Hand wie die vorgenannten grossen Bilder entworfen und zeichnen sich durch die starke und dabei geschmackvolle Verwendung des gepunzten Grundes aus. Die Martyrien der einzelnen Heiligen (im letzten Teil auch im Text verwendet), die Sibyllen, die Tugenden und freien Künste, Geschichten des Alten und Neuen Testaments in Cyklen, wie sie damals in den Schauspielen vorgeführt zu werden pflegten, Genrescenen, Ornamente von stark vortretendem Renaissancecharakter mit Vasen, Genien u. s. w. wechseln da ab; bei den Totenvigilien aber findet der Totentanz, eine Darstellung, die auch in Frankreich bereits früher mit grosser Vorliebe gepflegt worden war, seinen Platz in einer Fassung, die erst dreissig Jahre später durch Holbein übertroffen

werden sollte.[1]) Da später sich die Bilder aus der Apokalypse, die Darstellungen des Kampfes der Laster und Tugenden und viele andere Cyklen dazu gesellten, auch Scenen aus dem Alten Testament den mit ihnen in Beziehung stehenden aus dem Neuen nach Art der Biblia pauperum gegenüber gestellt wurden, so kann wohl gesagt werden, dass hier nahezu der ganze im XV. Jahrhundert so beliebte populäre Bilderkreis vertreten war. Auf ihn dürfte sich der Ausdruck: figures à l'antique beziehen, welchen Thielman Kerver in der Schlussschrift eines von ihm im Jahre 1517 herausgegebenen Horariums anpreisend verwendet. Die Ausgaben Simon Vostre's zeichnen sich übrigens, wie Soleil, Les Heures gothiques, Paris 1883, S. 20 hervorhebt, dadurch aus, dass in ihnen, im Gegensatz namentlich zu vielen späteren Ausgaben, diese Randbilder stets an der richtigen, dem Text entsprechenden Stelle eingefügt sind und nicht als ein sinnlos-willkürliches Ornament behandelt werden. Oefters sind diesen Bildern kurze Erklärungen ihres Inhalts beigefügt.

Der Erfinder dieser Darstellungen wahrt noch fast durchgängig seine Originalität. Wohl verrät die Anbetung der Könige einen gewissen Einfluss Schongauers; einmal sogar, in der Darstellung des Kindermordes, wird eine Frauengruppe aus der soeben erschienenen Apokalypse Dürer's (Die Zeichen des Gerichts, B. 65) einfach kopiert;[2]) im übrigen aber bleibt der französische Charakter vorherrschend.

Nicht die gleiche Sicherheit bekunden die übrigen, von einer anderen Hand herrührenden Bilder, welche in Vostre's Heures seit 1498 vorkommen. Wenn bei der Verkündigung Maria mit koketter Züchtigkeit betet, während der Engel mit über einander geschlagenen Armen vor ihr kniet und eine Schaar neugieriger Engelkinder aus der Entfernung zuschaut, so wird ein Element gezierter Absichtlichkeit hineingetragen, welches unangenehm berührt. In der Gefangennehmung Christi soll Lebendigkeit herrschen, die Komposition aber fällt auseinander. Vor Allem macht sich Zwang in den Bewegungen der Gestalten bemerklich; indess der Künstler denselben, augenscheinlich durch italienische Vorbilder beeinflusst, langgestreckte Körperverhältnisse zu geben sucht und sich bemüht, das Faltenwerk reicher und detaillierter zu behandeln, schafft er sich Schwierigkeiten, zu deren Ueberwindung seine Kraft noch nicht ausreicht. Die Gestalten werden überschlank, die Falten schwer und wulstig. Die Architektur zeigt bereits durchweg die italienischen Formen. Hier tritt der Einfluss der Renaissance, freilich in noch unverarbeiteter Weise, zum ersten Mal auf. Weit besser gelingen anspruchslose Darstellungen, wie die Geburt Christi, oder gar genrehafte, wie die Verkündigung an die Hirten, wobei die sich weithin ziehende Thal-Landschaft mit ihren anheimelnden Baumgruppen und verstreuten Behausungen durchaus in den Traditionen der nordischen Kunstweise beharrt. Was diesen Zeichner aber von dem älteren namentlich unterscheidet, ist die kräftige Farbensättigung, welche er mittels der in allen Teilen der Darstellung durchgeführten Schattengebung und -abstufung bereits zu erreichen versteht. Hierin liegt eine ganze Revolution begründet; die moderne Kunst tritt der alten entgegen.

Diese Fülle von Darstellungen, dieser Reichtum in der Ausführung, die allmählich noch zunahmen, begannen freilich bald die künstlerisch-vornehme Wirkung zu beeinträchtigen, indem sie gelegentlich in Ueberladung ausarteten. Der Vostre'sche Verlag

[1]) Es entfallen hierbei 30 Darstellungen auf die Männer, 36 auf die Frauen. — Reproduktionen in A. de Montaiglon's Alphabet de la Mort de Hans Holbein, Paris 1856.

[2]) Diesen Hinweis verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Direktor Lippmann.



aber errang sich mit Hülfe dieser Mittel eine Stellung, welche ihm während des ersten Jahrzehnts des XVI. Jahrhunderts kein anderer streitig zu machen vermochte. Allmählich begann er seine Thätigkeit auch über Paris hinaus auszudehnen. Die Diözese Verdun erhielt 1498, die Diözese Toul im folgenden Jahr ihr erstes Horarium aus den Pressen Simon Vostre's.[1]) In Paris aber sah sich sogar dessen vornehmster Rivale Antoine Vérard veranlasst, von nun an sich möglichst dieser neuen Weise zu nähern. Im Jahre 1502 löst Vostre sein Verhältniss mit Pigouchet auf; er bedarf des Letzteren nicht mehr und nimmt ein eigenes Zeichen, dasjenige mit den zwei Leoparden, an. Dass er selbst eine Druckerei errichtet habe, ist nicht wahrscheinlich, da alle seine Ausgaben die Bezeichnung: faites pour (und nicht par) S. V. tragen und die einzige Ausnahme vom Jahre 1507,[2]) wo es in der Schlussschrift heisst: Opera Symonis vostre, in ihrer unbestimmten und ungewöhnlichen Fassung nichts beweist. Dagegen war er mit rastlosem Eifer bemüht, die Ausstattung seiner Werke noch weiter zu bereichern und zu vervollkommnen. Wo er Brauchbares findet, da eignet er es sich an. So sehen wir denn bald nach 1506 in den Randbildern die Dürer'sche Apokalypse und daneben den Mantegna'schen Triumphzug als unverhüllte Entlehnungen auftauchen. Entsprechend diesem gesteigerten Bildervorrat vergrösserte er auch das Format seiner Drucke und ging nun von dem gewöhnlichen Oktav zum Gross-Oktav über.

Den kühnsten Schritt aber und die auffälligste Wandlung bezeichnen seine *Heures mit dem Kalender von 1508*, wohl das wirkungsreichste, wenn auch nicht das künstlerisch vollendetste Erzeugnis der ganzen Gattung (siehe die Abbildung der Geburt Christi). Hier erfüllen die Bilder nicht mehr einen dekorativen Zweck, sondern haben eine durchaus selbständige Geltung. Auch innerhalb der einzelnen Komposition drängen sich die Gestalten durch ihre ungewöhnliche Grösse vor. In Bezug auf Kraft und Sättigung des Tons wird hier das Höchste geleistet, die Zeichnung aber besitzt nicht mehr jene überzeugende aus fester Tradition hervorwachsende Einfachheit, sondern ist aus den verschiedenartigsten Elementen zusammengesetzt. Die reichen Schaffenskeime, welche in Italien und Deutschland ausgestreut worden waren, verwachsen mit der französischen Art zu einem wunderbar mannigfaltigen Gemisch. Und zwar steuert Deutschland in dieser Zeit seiner kräftigsten Blüte namentlich die Vorbilder für die Kompositionen bei: wiederum ist es Schongauer, bei dem für die (beistehend nachgebildete) Geburt Christi und die Kreuztragung in unverhohlener Weise Anleihen gemacht werden. Italiens Einfluss äussert sich im wesentlichen in der Uebernahme der reichen Renaissanceformen der Architektur, die als Grund und Einrahmung verwendet werden. Französisch endlich sind die Typen mit den starken, wenig ansprechenden Gesichtszügen und die meist durch zu grosse Bildung des Kopfes gekennzeichneten Körperverhältnisse. Die landschaftlichen Hintergründe bewahren den der französischen wie der niederländischen Schule gemeinsamen idyllischen Charakter.

Während dieses Jahrzehnts von 1498 bis 1508 bildeten sich auch in der Wahl der Darstellungen mehrfache Varietäten heraus. An Stelle des Martyriums des Johannes (vergl. S. 131) wird dieser Heilige nun auch öfters dargestellt, wie er in Gegenwart des

[1]) Siehe Beaupré, Notice bibliogr. sur les livres de liturgie des diocèses de Toul et de Verdun etc. Nancy 1843. 8. S. 14.

[2]) Siehe Didot, Cat. rais. No. 780.

heidnischen Oberpriesters Aristodemus den Giftbecher leert; statt der Wurzel Jesse kommen die paarweise zusammen stehenden Gestalten der Eglise und Justice, der Miséricorde und Sapience vor; die Heimsuchung wird häufig durch die Sibylle mit Octavian ersetzt; die Darstellung im Tempel durch die Beschneidung; der Kindermord durch die Flucht nach Aegypten; die Krönung Mariae durch deren Tod. David wird dargestellt, wie er dem Urias den Brief übergiebt, diesem Bilde gegenüber bisweilen die Tötung des Urias in der Schlacht; auch Davids Salbung findet sich und, in späterer Zeit mit Vorliebe verwendet, die Scene wie er Bathseba beim Baden belauscht. An Stelle der drei Lebenden und drei Toten stehen das jüngste Gericht und das Paradies, oder der heilige Brunnen und die reuigen Seelen; die Geschichte vom reichen Mann und dem armen Lazarus wird nun durch die Darstellung der Hölle oder eine Bestattungsscene, gewöhnlich aber durch die Erweckung des Lazarus ersetzt. Vor die den Schluss bildenden Heures de la Conception wird auch statt der Verkündigung eine grössere Darstellung der unbefleckten Empfängnis der hl. Anna gesetzt.

In den ersten zwei Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts gelangte neben Simon Vostre namentlich das Geschäft des *Hardouyn* zu einem grossen Umfang. Gilles Hardouyn liess bereits seit 1497 durch Pigouchet, Anabat und Andere für sich drucken; seit 1505 findet sich der Name des Germain Hardouyn dem seinigen gesellt. Wahrscheinlich fand Germain namentlich in der Illuminierung dieser Werke seine Beschäftigung, denn in der Schlussschrift eines Horariums von 1514 nennt er sich selbst: in arte litterarie picture peritissimus, wozu der Umstand besonders stimmt, dass die Mehrzahl dieser in schönem gr. 8°. gedruckten, aber mit Einfassungen nur spärlich, zum Teil gar nicht versehenen Hardouyn'schen Horarien, von denen noch viele Exemplare existieren, in einer einheitlichen, wenn auch sehr handwerksmässigen Weise illuminiert sind. Ausser einer flüchtigen Färbung der Initialen macht sich da die Art bemerklich, wie die Einfassungen ganz ohne Rücksicht auf die vorgedruckten Formen, die noch vorwiegend gothisch sind, durch einige flott gezogene Linien und einen sehr dünnen, durchsichtigen Ueberzung mit Goldfarbe in den Stil der Renaissance umgewandelt und mit Pilastern, Konsolen, Rundgiebeln versehen werden. Im Jahre 1509 tritt Gilles Hardouyn als selbständiger Drucker auf, nicht aber, wie Vostre, als Erfinder, sondern als Nachahmer der von diesem zuletzt geschaffenen durch so starke Mittel wirkenden Form. Bis 1521 gehen seine Ausgaben; diejenigen des Germain Hardouyn reichen bis gegen 1540.

Erwähnt wurde bereits, dass Pigouchet nachdem er aufgehört hatte, für Vostre zu drucken, u. A. für Guill. Eustace arbeitete (Heures von 1503 und von 1509). Bemerkenswert ist, dass die Abbildungen, welche er für dessen Horarium von 1509 anwendete, gegenseitige Kopien von Darstellungen sind, die in Horarien vorkommen, welche er einstmals für Vostre gedruckt (s. Didot, Cat. Rais. No. 851). Dieser Umstand ist nicht wenig dazu geeignet, unsere Ansicht, dass die Stöcke dem Pigouchet gehört hätten zu bekräftigen.

Unter den Verfertigern von Livres d'heures hat auch *Thilman Kerver* einen namhaften Platz zu beanspruchen. Anfänglich druckte auch er für Guill. Eustace und Gillet Remacle, dann aber, wie es scheint seit etwa 1501, begründete er einen eigenen Verlag, aus welchem bis in die zwanziger Jahre derartige Bücher hervorgingen. Ein von ihm im Jahre 1509 in holländischer Sprache gedrucktes Horarium zeigt, wie richtig er auf die Erweiterung seines Absatzgebietes hin arbeitete. Wie die bereits oben ange-

zogene Schlussschrift eines Druckes von 1517 besagt, setzte Kerver seinen Stolz darein, an der „antikischen Weise" festzuhalten. In der Schlussschrift zu der von seiner Wittwe veranstalteten Ausgabe von 1525 wird dann freilich in Bezug auf die kleinen Darstellungen in den Zierleisten, die sehr ausführlich hergezählt werden, ausdrücklich hervorgehoben, dass diese Hystoires „nouvelles" seien. Die antikische Art hat also der Mode gegenüber nicht lange Stand halten können; Kerver aber bewies in dieser Anlehnung an das Alte einen guten Geschmack. Daneben besass er freilich auch die Eigenschaften um Neuerungen anzubahnen. So finden sich zuerst in seinen Drucken diejenigen Teile, welche ausser den Horae b. Mariae Virg. in den Horarien enthalten sind, mit zahlreichen Abbildungen ausgestattet. In einem Horarium von 1519 entfallen z. B. Folgen von sieben Darstellungen mittleren Formats auf die Busspsalmen, von neun auf die Lektionen des Totenamts, endlich von je sieben auf die Horae S. Crucis und diejenigen S. Spiritus.[1]) Dass er keine Scheu trug hierfür mehrfach unmittelbare Kopien nach Dürer's kleiner Passion zu verwenden, wie er denn auch, namentlich in den Zierleisten, Simon Vostre zu kopieren pflegte, kann nach den bereits mehrfach angeführten Beispielen solcher Entlehnungen nicht Wunder nehmen. Von glücklicher eigener Erfindungsgabe zeugen übrigens daneben einige seiner mit grottesken und monströsen Darstellungen durchflochtenen Ornamente.

Kerver war auch der erste, der für den Druck der Horarien lateinische Lettern, im Gegensatz zu den bis dahin allein üblichen gothischen, wenn auch nur gelegentlich und versuchsweise, anwendete. Solche finden sich bereits in seinen Drucken von 1501, 1505 u. s. f. Vostre folgte ihm hierin erst im Jahre 1507, Gillet Hardouyn 1509 nach. Doch erhielt sich die gothische Type, wegen ihrer besseren Anpassung an die Verzierungsweise dieser Drucke, noch lange in der Herrschaft. Auch die Mehrzahl der aus genannten Offizinen hervorgehenden Werke war in ihr gedruckt. Ebenso vermochten sich die nach ihrem Erfinder sogenannten Aldinischen Lettern (Italiques) hier nicht einzubürgern. Als Kerver am 26. August 1517 mit ihnen ein Horarium in 12° gedruckt hatte, von welchem er in der Schlussschrift aussagte: sub hoc novo sculpturae stylo nuperrime exaratae (sc. horae), musste er demselben gleich am 19. Oktober desselben Jahres ein in gothischen Lettern gedrucktes nachfolgen lassen, von dem es heisst: pervetusto caractere exaratae sunt. Auch seine Wittwe fuhr noch bis mindestens 1531 fort, mit gothischen Lettern zu drucken. Erst seit den dreissiger Jahren nimmt augenscheinlich die Verwendung der lateinischen Type zu, ohne jedoch noch das volle Uebergewicht zu erlangen. Wird doch noch im Jahre 1583 von Jean le Coq in Troyes ein Horarium mit gothischen Lettern gedruckt.[1])

In schwächlicher Anlehnung an das von Simon Vostre gegebene Vorbild publizierte *Jehan de Brie* zwischen 1512 und 1525 einige Horarien. Eine von Soleil a. a. O. pl. 22 wiedergegebene Abbildung der Krönung Maria's ist hier wieder freie Kopie nach Schongauer's Stich B. 72.

Vostre selbst aber, der Altmeister, behielt trotz dieser vielfachen Konkurrenz seine volle Kraft und Rüstigkeit, versorgte nach wie vor die Provinzen mit seinen Drucken (s. Beaupré a. a. O. S. 21, 24, 29) und führte sogar noch die neue, durchaus italienisierende Weise ein, welche erst im dritten Jahrzehnt zu voller Herrschaft gelangen

---

[1]) Reproduktion bei Soleil a. a. O. Pll. XIII—XIX, nach einer Ausgabe von 1525, die jedoch die gleichen Bilder enthält wie diejenige von 1519.

[1]) Siehe Beaupré a. a. O. S. 63, 65.

sollte. Seit 1515 nämlich enthalten seine Horarien drei Bilder, die Anbetung der Hirten, diejenige der hl. drei Könige und die Beschneidung darstellend, welche mit einem G, in dessen Innerem ein F angebracht ist, bezeichnet sind und durch die veränderten Verhältnisse, nämlich kleine Figuren in weitem Raum, durch schöne Formengebung und frische Grazie von den bis dahin üblichen Abbildungen weit abweichen. A. Bernard, der Biograph von *Geofroy Tory*, weist sie letzterem Künstler zu (I. Ausg. 1857, II. Ausg. 1865 p. 226), worin ihm Renouvier (S. Vostre p. 21) beistimmt. Selbständig als Verfertiger von Livres d'heures trat dann Tory erst in den Jahren 1524/25 auf und eröffnete für dieses Gebiet die letzte, durchaus eigenartige Phase, welche als reinste Verkörperung jener Zierlichkeit und Eleganz zu betrachten ist, die die französische Renaissance in der Zeit ihrer Vollkraft auszeichnen und unverleugbar ihren italienischen Ursprung zur Schau tragen.

Die Figuren sind ohne jegliche Andeutung eines Schattens in reinem Umriss gegeben, somit offenbar wieder auf Kolorierung berechnet; eigentümlich ist am Beginn der Totenvigilien die Gestalt des Todes als Herrscher, ein durchaus neuer Gegenstand. Bei gothischem Letterndruck (z. B. den Heures von 1527, in 4°.), mit meist rot gedruckten Initialen, finden sich aus naturalistischen Blumen, Insekten und Vögeln gebildete Einfassungen, nach Art der damals so beliebten Miniaturen, verwendet; bei römischen Lettern (Heures von 1527, in 12°.), deren Initialen bisweilen sehr zierlich in Weiss auf schwarzem, leicht mit Gold gemustertem Grunde bemalt werden, Einfassungen in strengem, sehr zart behandeltem Renaissanceornament. Dass nach Tory's im Jahre 1533 erfolgtem Tode seine Werkstatt unter Leitung seiner Wittwe nicht nur fortfuhr in der von ihm eingeführten Weise zu arbeiten, sondern auch neue Formen ersann, die, namentlich in den Einfassungen, die früheren Ausgaben an Reichtum und Vornehmheit sogar überflügelten, beweisen die Heures von 1542.

Durch Ueberladung und Geschmacklosigkeit herbeigeführter Verfall lässt sich für die französischen Heures, die noch bis gegen das Ende des XVI. Jahrhunderts, wenn auch nicht mehr in so übermässiger Anzahl wie früher, in alter Weise verfertigt werden, erst nach der Mitte des Jahrhunderts konstatieren.

(SCHLUSS FOLGT)

DIE ABBILDUNG DES POMMERSCHEN KUNSTSCHRANKES

VON J. LESSING

Ueber die Entstehung und die weiteren Schicksale des Pommerschen Kunstschrankes, welcher sich jetzt im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin befindet, ist im Jahrbuch 1883 S. 3 ff ausführlich berichtet worden. Im Jahrbuch 1884 S. 42 ist auf die Abbildung hingewiesen, welche jetzt vollendet als erste Veröffentlichung dieses merkwürdigen Denkmals deutschen Kunstfleisses herausgegeben werden kann.

Die Zeichnung ist unter Leitung des Professor Louis Jacoby von dem Architekten Moritz Empt, die der figürlichen Teile von dem Maler Albert Krüger, hergestellt und in der Kaiserlichen Reichsdruckerei heliographisch vervielfältigt worden.

Der Kunstschrank erscheint hier zum ersten Mal wieder in der Gestalt wie er 1617 von Philipp Hainhofer dem Herzog Philipp von Pommern übergeben wurde, bestehend aus dem „untern und oberen Schreibtisch". Der „obere Schreibtisch", welchen wir jetzt den Kunstschrank nennen, war zunächst allein angefertigt worden. Auf dem Bilde, welches die Uebergabe des Kunstwerkes in Stettin darstellt, erscheint dieser Schrank auf einem gewöhnlichen mit einem roten Teppich überdeckten Tische stehend. Allein dieses Bild ist erheblich früher angefertigt, da Hainhofer seit 1613 an die persönliche Uebergabe des Stückes in Stettin dachte, daher ist auf dem Bilde auch als anwesend dargestellt der jüngste Sohn Hainhofers, welcher als Pathe des Herzogs mit nach Stettin genommen werden sollte, aber inzwischen verstarb. Der untere Tisch wurde erst 1616 in Angriff genommen, als der obere Schrank — seit 1610 in Arbeit — bereits im Wesentlichen fertig war.

Hainhofer macht am 2. Dezember 1615 dem Herzoge einen ausführlichen Plan zum Neubau einer Galerie, in welche alle in Stettin befindlichen Kunstwerke würdig aufgestellt werden könnten und sagt:

> „Der Schreibtisch und Maierhof werden wol eigne Tische erfordrn dass man umbh kann gehen und weil der schreibtisch mit dem pegaso und parnasso ein 5 werckschuch hoch 3 breit und viel thut nocheinandr aufgehen . . . . . . dass man diesem schreibtisch einen Tisch machet den man mit einer Wünde könnt hoch und nieder richten und auch etwa ausseinander ziehen".

Hainhofer verspricht, dieser Tisch solle sehr schnell fertig werden, damit Alles im nächsten Jahre abgeliefert werden könne.

Dieser „untere Tisch" ist nun auch im August 1617 mit übergeben, war 1637 in Stettin vorhanden (vergl. den Auszug aus dem Inventar a. a. O. S. 14) und wurde auch 1684 in Danzig von dem Notar besichtigt, welcher den Kunstschrank als Legat für den grossen Kurfürsten übernahm (a. a. O. S. 16). Seitdem ist dieser Tisch verschwunden und an seine Stelle war ein anderer viel reicherer Tisch getreten, auf welchem der Schrank von 1684 bis 1884 in Berlin gestanden hat. Auf diesem reichen Tische ist er auch im Kunstgewerbe-Museum photographiert und uns Allen nur in dieser Gestalt bekannt gewesen.

Dieser reiche Tisch, welcher auf den vier Ecken Säulenbündel als Füsse und unten zwischen denselben eine reich mit Silber eingelegte Platte hat, gehört augenscheinlich auch zu der Pommerschen Erbschaft, obgleich er in dem Testamente des Ernst Bogislav von Croy nicht erwähnt wird. Er ist in der Arbeit dem Schranke völlig verwandt und zeigt das Wappen von Holstein. Da sowohl Sophia, die Gemahlin von Philipp II. 1606—8, als auch Elisabeth, die Gemahlin von Boguslaw XIV. 1620—37, holsteinische Prinzessinnen waren, so ist nicht sicher festzustellen, für welche von beiden Fürstinnen der reiche Tisch gefertigt wurde. Kugler vermutet, dass der reiche Tisch noch für Stettin als Ersatz des ursprünglichen gefertigt wurde, der Notariatsbericht von Danzig, in welchem der untere Tisch als „Fuss" bezeichnet wird, deutet aber auf den ursprünglichen Untersatz, der ja auch 1637 ausdrücklich noch erwähnt wird.



DER POMMERSCHE KUNSTSCHRANK

ORIGINAL IM KUNSTGEWERBE-MUSEUM ZU BERLIN



Dieser ursprüngliche untere Tisch konnte in seiner äusseren Erscheinung mit grosser Sicherheit rekonstruiert werden auf Grund der Zeichnung und der dem Schranke beigegebenen Beschreibung, welche uns von Hainhofers Hand erhalten ist. Auch Kugler weist darauf hin, dass mit dem alten Fuss „ein ungleich besseres Verhältniss der Gesammterscheinung hervorgebracht werden musste". Dies hat sich nach der erfolgten Wiederherstellung des Fusses in erfreulichster Weise bestätigt, erst jetzt ist das Ganze, das früher breit und schwer erschien, wieder zu einem fein gegliederten Aufbau geworden. Der Fuss ist 0,80 m hoch, 1,15 m lang, 1,05 m tief. Fuss und Schrank zusammen jetzt 2,20 m hoch.

Ein ganz ähnlich behandelter Fuss befindet sich auch unter dem Hainhoferschen Schreibtisch zu Upsala.

Der Fuss ist auch dort aus mehrfarbigem Holz, aber ohne reicheren Schmuck hergestellt, so dass er sich dem Schrank völlig unterordnet.

Die erwähnte Zeichnung des unteren Tisches gibt denselben in Aufriss von der Seite, von oben und in perspektivischer Ansicht; die Beschreibung besagt:

> hat bayde tisch fürnemlich in Augspurg gemacht der Vlrich Paumgartner küstler.
>
> Der vndere tisch ist durchauss sauber von Indianischen gedepften rothen ebeno oder leben holtz Vieregget gemacht, laut beyleufigen abriss No. A. B. f. 3. 4. Mitten im fuess hat er eine starkhe eysine wünden oder geschraufften schneggen, vnd ist der fuess, rohr oder stifel wie manss nennen mag gerichtet, das er sich doppelt v̈ber einander scheubt, so die wünden nider gelassen würdt. Vorne am tisch zu vnderst im fuess sein 3. schubleden alss in der mitten aine kurtze No. 2. welche biss an die wünden hinan gehet: zu baiden seiten 2. lange schubleden No. 1. 3. welche gar durch auss gehn.

Die hier angegebene Einrichtung zum Hoch- und Niederstellen des Tisches war jedenfalls zweckmässig erdacht, da die oberen Kästen vom Boden aus nur schlecht zu erreichen sind. Bei der grossen Last des Schrankes hielt aber das Gewinde nicht, so dass der Mechanismus schon in Stettin in Unordnung war. Bei der jetzigen Rekonstruktion ist von dieser Stellvorrichtung abgesehen. Noch viel weniger konnte an eine Wiederherstellung der inneren Ausstattung des „unteren Tisches" gedacht werden. Von dem erstaunlich reichen ursprünglichen Inhalt, zu dem sogar eine kleine Münzpräge gehört, sind nur einige wenige eiserne Geräte auf uns gekommen.

An dem Schranke selbst sind die fehlenden Teile des Silberbeschlages sämtlich wiederhergestellt, wofür die vorhandenen Stücke hinreichenden Anhalt boten.

NOTIZ. Die vor einiger Zeit erschienene Publikation einer Reihe alt-italienischer Stiche des Britischen Museums: Works of the Italian Engravers of the fifteenth century, reproduced in facsimile by photo-intaglio, with an introduction by George William Reid. I. London 1884 fol., gibt uns Anlass zu der nachstehenden Bemerkung. In der erwähnten Publikation finden sich u. A. die sechs altflorentinischen Stiche, Illustrationen zu den „Triumphen des Petrarca" (Passavant V. p. 71) in sehr gelungenen Nachbildungen nach jenen

Exemplaren gegeben, welche das Britische Museum aus der Sunderland-Bibliothek für den Preis von 2050 Pfund Sterling erwerben zu können so glücklich war.

Diese Blätter gehören unstreitig zu den bedeutendsten Werken der Florentiner Stecherschule des fünfzehnten Jahrhunderts. Feinheit und Eleganz der Zeichnung verbinden sich darin mit vollkommener Freiheit in der Beherrschung des Grabstichels. Die Stichtechnik ist klar, rein und selbständig durchgebildet, im italienischen Sinn kräftig behandelt, der Manier feiner Federzeichnung nachgebildet und wesentlich unabhängiger von deutscher Weise als eine grosse Zahl primitiver italienischer Kupferstiche. Ueber den Urheber der Stiche fehlen alle Nachrichten, wir können ihn nur im allgemeinen der florentinischen Kunstrichtung einreihen. Umso wertvoller ist es vielleicht, wenigstens einen ungefähren Anhaltspunkt für die Datierung solcher Blätter zu gewinnen. Der Vorbericht der oben citierten Publikation teilt mit, dass die sechs Stiche mit einer venetianischen Ausgabe der Triumphe des Petrarca vom Jahre 1489 zusammengebunden waren. Mit den Illustrationen, die in dieser Ausgabe vorhanden sind, haben die Stiche nichts zu thun, sie sind vielmehr nur zufällig in das Exemplar geraten. Wichtiger ist aber die Beziehung, welche die Florentiner Stiche zu einer anderen Venetianer Folio-Ausgabe der „Triumphi" haben, nämlich zu den Holzschnitten in der 1491 von Piero Veronese gedruckten Ausgabe (Brunet Manuel IV. Sp. 542).

Die sechs blattgrossen Holzschnitte dieser Ausgabe, die je einen „Triumph" darstellen, sind nicht in Konturen sondern in deckender Manier mit ziemlich engen Strichlagen ausgeführt. Eine solche Behandlungsart des Schnittes ist für Venedig in der Epoche auffallend, und kommt kaum in andern Beispielen vor. Das fremdartige Gepräge haben aber die Holzschnitte in der Ausgabe des Piero Veronese von 1491 dem Umstande zu verdanken, dass sie, wie die Vergleichung lehrt, Kopien nach den sechs Florentiner Kupferstichen sind. Der venetianische Holzschneider hat die Hauptformen der Kompositionen beihehalten, doch viele Figuren geändert, ihnen etwas venetianischen Charakter gegeben, aber die eigentümliche Behandlungsart und Haltung der Stiche in seine Ausführung herübergenommen. In der Feinheit der Formen und Köpfe reichen die Holzschnittkopien bei weitem nicht an die Originalstiche heran. Aus einem Detail lässt sich aber entnehmen, dass dem Xylographen der letzte, stark retouchierte Zustand der Stiche vorgelegen haben muss.

Nach unseren Wahrnehmungen lassen sich drei Plattenzustände der Florentiner Triumphe unterscheiden. Der I. Zustand ist jener des Exemplares aus der Sunderland-Bibliothek: Im Triumph der Liebe (Passavant 73) füllen die Flammen auf dem Wagen mit dem Amor den unteren Raum der Säule zwischen den Delphinen nicht völlig aus. Von diesem I. Zustand besitzt auch das Berliner Kupferstichkabinet ein schlecht erhaltenes Exemplar der vollständigen Serie. Es wurde unlängst für geringen Preis erworben. II. Zustand: Die Flammen füllen den Raum zwischen den Delphinen völlig aus und erscheinen bis an die Stelle hinaufzüngelnd, wo die beiden Delphine mit Ringen verbunden sind. (Auch dieser Zustand, bei dem die Abdrücke noch gut sind, im Berliner Kabinet.) III. Zustand: Auf dem Leibgurt des vordersten Pferdes, welches im Triumph der Liebe den Wagen zieht, erscheinen kleine runde Knöpfe. In den früheren beiden Zuständen ist das Riemenwerk des Pferdes glatt. (Von diesem III. Zustand befindet sich ein Exemplar im Britischen Museum.) Die anderen Blätter zeigen ebenfalls entsprechende Veränderungen und Retouchen in den verschiedenen Etats. Der venetianische Holzschnittkopist in den Illustrationen zum Drucke des Piero Veronese von 1491 zeigt die runden Knöpfe am Gurt des Pferdes im „Triumph der Liebe" nachgemacht, ein Beweis, dass er ein Exemplar des Stiches mit den späten Ueberarbeitungen besass. Es müssen demnach die Platten der Florentiner Stiche um diese Zeit schon ziemlich abgenützt gewesen sein, und ihre Entstehung dürfte daher wesentlich vor 1491 fallen.

F. LIPPMANN



Julius Friedlaender.

geboren zu Berlin 26. Juni [illegible]
gestorben in Berlin 4. April 1884.

Indem wir die letzte numismatische Arbeit Julius Friedlaender's, welche er noch selbst für dieses Jahrbuch bestimmt hat, im Folgenden zum Abdruck bringen, gedenken wir in wehmütiger Dankbarkeit des Mannes, in welchem unsere Museen einen ihrer ausgezeichnetsten Beamten und unsere Wissenschaft den in Deutschland ohne Gleichen dastehenden Vertreter eines wichtigen und doch wenig angebauten Feldes verloren hat.

Es ist nicht die Aufgabe dieser Zeilen, eine erschöpfende Darstellung von Friedlaender's keineswegs auf die Numismatik beschränkten, sondern nach den verschiedensten Seiten ausgreifenden wissenschaftlichen Studien und Leistungen zu geben. Für die Königlichen Museen beruhte seine Bedeutung nicht in jenen Leistungen allein, sondern vielleicht noch mehr in der Verbindung des gelehrten, auf der Höhe seiner Wissenschaft stehenden Numismatikers mit allen Vorzügen des geschmackvollen Liebhabers und Sammlers, der die Denkmäler menschlicher Kunstfertigkeit nicht nur als Mittel zum Zwecke gelehrter Forschung ausnutzt, sondern sie mit einem persönlichen, pietätvollen Interesse umfasst und pflegt. Zu der ausgebreitetsten Kenntnis

des Materials gesellte sich in Friedlaender die unfehlbarste Sicherheit des Blickes und eine Kennerschaft, wie sie nur aus der Leidenschaft des Sammlers zu erwachsen pflegt. Seine Fähigkeit, auf einem von der Fälschung mit besonderem Scharfsinn ausgebeuteten Gebiete über Echtheit und Unechtheit der Denkmäler zu entscheiden, war ebenso erstaunlich, wie sein Gedächtnis für die unendliche Zahl der echten und unechten Exemplare, die ihm je zu Gesicht gekommen waren.

Unter den reichen Sammlungen seines Vaters aufgewachsen und zum Kenner herangebildet, hatte er sich mit seinem Eintritt in eine amtliche Stellung an den Königlichen Museen alles eigenen Besitzes an Münzen und Medaillen entäussert und die Liebe des Sammlers nun im vollen Umfange auf die Schätze des seiner Verwaltung anvertrauten Kabinets übertragen.

Seit dem Jahre 1840 war er zunächst in der bescheidenen Form freiwilliger Thätigkeit an den Museen beschäftigt und hat schon in dieser Zeit in anspruchsloser Zurückhaltung den Grund gelegt zu der Gestaltung der Sammlung, die er seit 1858 als Assistent, und dann seit 1868 als Direktor des gesamten, bis dahin in mehrere Teile zerlegten Kabinets durchgeführt hat. Ihm allein wird die einheitliche, nach wissenschaftlichen Grundsätzen durchgeführte Ordnung und Inventarisierung der Sammlung verdankt. Den Katalog der antiken Münzen hat er ausgearbeitet und in erheblichen Teilen nahezu druckfertig hinterlassen, und was er z. B. für die italienischen Schaumünzen gethan, davon gibt die schöne Publikation derselben, welche er in diesem Jahrbuch veranstaltete, ein glänzendes Zeugnis. Zugleich führte das völlig uneingeschränkte Vertrauen, das man in seine Kenntnis, seine Erfahrung und seine Gewissenhaftigkeit setzen durfte, dazu, dass so reichliche Mittel als die Verhältnisse irgend gestatteten, für die Vermehrung der Sammlung bereit gestellt wurden. So konnte Friedlaender das bis dahin beschränkte und unvollständige Kabinet zu einer Sammlung ausbilden, deren noch immer vorhandene Lücken er zwar lebhaft empfand, die aber doch den grossen ausserdeutschen Kabinetten, welche bis dahin die Grundlage der Numismatik gebildet hatten, nunmehr ebenbürtig zur Seite trat.

Diese Erfolge hat Friedlaender durch eine rückhaltlose Hingabe seiner ganzen Kraft an seinen Beruf errungen, dessen er mit einer oft zur Peinlichkeit gesteigerten Pflichttreue wartete; und dabei war sein Interesse keineswegs auf das spezielle Gebiet seiner Amtsführung eingeschränkt, sondern blieb kaum minder den anderen Abteilungen der Museen gewidmet, deren Geschichte er sorgfältig erforscht und auf Grund reicher archivalischer Studien in der Festschrift zum 3. August 1880 zur Darstellung gebracht hat. Seine lebendige und feine Empfänglichkeit für die Leistungen der Kunst aller Zeiten und aller Völker und der Reichtum seiner Erfahrung machte ihn zu einem oft angerufenen Berater bei schwierigen Fragen, die bei anderen Sammlungen auftauchten. Mit besonderem Interesse sorgte er für die Bibliothek der Museen, die ihm wertvolle Zuwendungen bei seinen Lebzeiten zu danken hatte und für die er auch dahin Vorsorge getroffen hat, dass ihr nach seinem Tode Alles was sie aus seiner reichen numismatischen Bibliothek nicht besass, gesichert wurde.

Seine hingebende Berufsthätigkeit übte Friedlaender unter dem Drucke eines schweren Gehörleidens, das ihn in den späteren Jahren seines Lebens für mündliche Mitteilung so gut wie unzugänglich machte. Wohl ist dieses Leiden nicht ganz ohne Einwirkung auf sein Verhältnis zu anderen Menschen geblieben: Missverständnisse und falsche Eindrücke schlichen sich ein und trübten auch wohl einmal seinen Blick für die wahren Intentionen derer, mit denen er zu thun hatte. Aber einer offenen

Darlegung des Sachverhaltes verschloss er sich nicht leicht und bewahrte im Grunde seines Herzens den Freunden eine unerschütterliche Treue und einen Schatz von reinem Wohlwollen und wahrer Güte. Seine Bereitwilligkeit, Anderen mit seinen Erfahrungen und Kenntnissen zu dienen, war fast ohne Grenzen: wie manche Arbeit hat er in wahrhaft grossartiger Weise jahrelang durch seine Mitteilungen gefördert oder überhaupt ermöglicht! Und wenn er in einzelnen Fällen zurückhaltender sich erwies, so lag der Grund unzweifelhaft darin, dass er mit einer vielleicht übergrossen Aengstlichkeit die ihm anvertrauten Schätze vor jeder Möglichkeit einer Beschädigung zu hüten beflissen war.

Wer das Glück gehabt hat, Friedlaender persönlich näher zu treten, weiss, dass nur ein kleiner Teil dessen, was in ihm lebte, in seine litterarische und amtliche Wirksamkeit, wie reich sie auch war, hinaus getreten ist: so schmerzlich sein Tod in den weiteren Kreisen seiner Berufsgenossen und Mitforscher empfunden wird, so ist doch weit mehr, als Fernerstehende voraussetzen können, mit ihm ins Grab gesunken. Unverlierbar aber bleibt uns das Bild seines reinen und unentwegt dem Idealen zugewandten Geistes und einer Pflichttreue, die kein Schwanken und keine Schranke kannte.

HOHENZOLLERNSCHE SCHAUMÜNZEN

VON JULIUS FRIEDLAENDER

Die Tafel giebt die schönsten der zahlreichen Hohenzollernschen Medaillen des Königlichen Münzkabinets. Es sind Goldschmieds-Arbeiten, fünf sind gegossen (No. 2—6), die grosse silberne ist getrieben (No. 1), nur eine ist geprägt (No. 7). Die Kleinode mit den prächtigen Einfassungen sind ohne Zweifel als Gnadenzeichen verschenkt und an Ketten auf der Brust getragen worden. Es scheint, dass unsere Fürsten für diese Gattung von Kunstwerken besondere Vorliebe hatten.

Die ältesten unserer Kurfürstlichen Medaillen sind hier nicht abgebildet; es ist eine von Joachim I. vorhanden, und unsere Sammlung besitzt zwei einseitige Medaillen-Modelle von Kelheimer Kalkstein, von denen Metall-Abgüsse nicht bekannt sind. Diese Modelle sind in der zweiten Ausgabe des Verzeichnisses der für das Publikum ausgelegten Münzen in Kupfer gestochen.

Von den auf der Tafel gegebenen Medaillen ist No. 1, vom Jahre 1548, die älteste. Sie stellt den Markgrafen Friedrich dar, den zweiten Sohn Joachims II., welcher nach damaliger Sitte und nach dem Vorbild seines Oheims, des Kurfürsten Albrecht von Mainz, für die hohen Kirchenwürden bestimmt, in Frankfurt an der Oder studiert hatte und im Jahre 1547 zum Coadjutor des Erzbischofs von Magdeburg und

Halberstadt, Markgrafen Johann Albrecht von Brandenburg-Culmbach, eines Bruders des Herzogs Albrecht von Preussen, erwählt worden war, aber von der Kurie beanstandet, weil der Kurfürst, sein Vater, sich der evangelischen Lehre zugeneigt hatte.

In dem Jahre 1548, in welchem die Medaille verfertigt ist, war Friedrich mit seinem älteren Bruder Statthalter der Mark, während der Kurfürst auf dem Reichstag zu Regensburg war. Urkunden aus den ersten Monaten dieses Jahres zeigen, dass Friedrich sich damals zu Cöln an der Spree aufhielt, und ebenso war er im Sommer dieses Jahres in der Heimat, denn er ward im Juli vom Kurfürsten zum Bischof von Havelberg ernannt. Es geht daraus hervor, dass die A° · MDXLVIII bezeichnete Medaille hier verfertigt ist, so sehr der Stil nach Süddeutschland, etwa nach den durch ihre Silber-Arbeiten berühmten Städten Augsburg oder Regensburg weist. Vielleicht hatte der Kurfürst vom Regensburger Reichstag einen Goldschmied mitgebracht, welcher diese Medaille hier getrieben hat; sie ist hohl, besteht aus zwei konvexen Platten, welche durch einen angelöteten Rand vereinigt sind. Sie steht in dieser Technik allein unter den uns bekannten Brandenburgischen Medaillen.

Friedrich führt hier nur seine Markgräflichen Titel, keinen geistlichen, und seinen Wahlspruch in drei Sprachen: EIL MIT WEIL, FESTINA LENTE, *σπεῦδε βραδέως*.

Nach dem im Jahre 1551 erfolgten Tode des Erzbischofs Johann Albrecht wurde Friedrich Erzbischof von Magdeburg. Der Papst Julius III. bestätigte ihn, weil man noch hoffte, ihn dadurch zur Teilnahme an dem Trientiner Konzil zu bewegen, und dann dem Evangelischen Bekenntnis abwendig zu machen. Denn in dieser Epoche hatten sich bei uns die beiden Konfessionen noch immer nicht völlig geschieden. Allein er ging nicht nach Trient. Es wird von ihm gesagt, dass er einen prächtigen Hof gehalten habe, welcher dem Stift Magdeburg in den fünfundzwanzig Wochen seiner Regierung 22,000 Gulden gekostet hat.

Im Jahre 1552 erhielt er auch das Bistum Halberstadt, allein gleich nach seiner Einführung starb er dort, zwei und zwanzig Jahre alt. Er ward im hohen Chor des Doms begraben. Ein prächtiges Denkmal giebt sein lebensgrosses Bildnis. „Unter vielen sinnreichen Bildern und Aufschriften stehet auch an der einen Seite der Teufel und schreibt die Sünden auf, an der anderen die Barmherzigkeit, welche diese Schrift entzwey reisset". Das Denkmal trägt die Aufschrift: „hoc opus exsculpsit Johannes Pincarna 1558". Vielleicht hiess der Künstler Schenk.

Die folgenden Medaillen No. 2—6 geben die Reihe der Kurfürsten:

Nr. 2. Johann Georg, geb. 1525, Kurfürst 1571, gestorben 1598. Auf der Kehrseite ist seine dritte Gemahlin Elisabeth, die Tochter des Fürsten Joachim Ernst von Anhalt, vermählt 1577, gestorben 1607. Die Medaille ist auf jeder Seite mit 1597 bezeichnet.

No. 3 und 4. Johann Sigismund, geb. 1572, Kurfürst 1608, gestorben 1629. Die grösste hat auf der Kehrseite das Brandenburgische Wappen, umgeben von einem weiss emaillierten Rande, auf welchem PRO LEGE ET PRO GREGE 1610 steht. Auf der Kehrseite der kleineren umgiebt die Fortsetzung der Titel das mit dem Kurhut bedeckte Wappen. Das Band ist in vier Teile geteilt, deren zwei weiss und zwei schwarz sind, also die Farben des Hohenzollernschen Wappens haben.

Nr. 5. Georg Wilhelm, geb. 1595, Kurfürst 1619, gestorben 1640. Auf der Kehrseite steht die Fortsetzung der Titel und die Jahrzahl 1636.



HOHENZOLLERNSCHE SCHAUMÜNZEN

IM K. MÜNZKABINET ZU BERLIN



Aus den Akten des Geheimen Staatsarchivs ergiebt sich, dass im Jahre 1634 der Kurfürst den David Psolimar als Wachspossierer auf ein Jahr angestellt hat, er solle „Contrefaicten und Schawessen" verfertigen. Er ward zwar bald entlassen, war aber wieder unter dem Grossen Kurfürsten im Dienst, es wäre also möglich, dass diese Medaille von 1636 und eine andere von 1640 „Contrefaicten" von ihm sind.

Die Medaille des Grossen Kurfürsten, Nr. 6, ist die späteste gegossene; denn die schöne Kunst des Modellierens und Giessens der Medaillen wich in dieser Epoche der Technik des Prägens geschnittener Stempel.

Am Abschnitt des rechten Armes steht G. L., die Initialen des vortrefflichen Eisenschneiders Georg Leigebe aus Freistadt in Schlesien. Er kam, vom Kurfürsten berufen, 1669 aus Nürnberg nach Berlin und starb hier 1683.

Er war der berühmteste Eisenschneider, und wohl der erste, der aus Blöcken dieses so schwer zu behandelnden Metalls selbständige Kunstwerke, sogar Statuetten herausgeschnitten hat; er überwand dabei die Härte des Eisens so völlig, dass es weich wie modelliertes Wachs erscheint, und die Ausführung seiner Arbeiten, wie man auch über den Stil urteilen mag, ist von unglaublicher Vollendung.

Der Kurfürst trägt die S. Georgs-Medaille des Hosenbandordens, welchen er im Jahre 1654 von König Karl II. erhalten hatte, der damals in der Verbannung zu Paris lebte. Auf der Kehrseite unserer Medaille ist ein auffliegender Adler dargestellt, welcher einen grossen Schild mit dem Kurscepter, und bedeckt vom Kurhut auf der Brust trägt. Ueber dem Adler ist der vielfach verschlungene Namenszug, und das Ganze umgiebt das Band des Hosenbandordens mit der Schnalle und dem HONI SOIT QVI MAL Y PENSE.

An diese gegossenen Medaillen schliesst sich die geprägte des Grafen Karl II. von Hohenzollern-Sigmaringen, welcher, als sein Vater Karl I. den Landbesitz unter seine drei Söhne teilte, Sigmaringen erhalten hatte und der Stifter dieser Linie ward. Im Jahre 1547 geboren, hatte er seine Ausbildung in Wien und Freiburg erhalten, war zuerst beim Reichshofrat in Wien, dann beim Kammergericht in Wetzlar angestellt, später Rat des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, 1570 oberster Hauptmann und Landvogt im Elsass. Im Jahre 1576 trat er die Regierung seines Landbesitzes an, und starb 1606.

Auf der Kehrseite der Medaille ist ein aufgerichtetes Schwert, durch einen kleinen Kranz gesteckt, in welchem ein Palm- und ein Oelzweig sich kreuzen; die Umschrift ist DER VBERWINDT DEM ES GOT GVNDT.

Die Medaille ist, wie die Chiffer V M zeigt, eine Arbeit des vortrefflichen Nürnberger Künstlers Valentin Maler, aus dessen Goldschmied-Werkstatt gewiss auch die Fassung herrührt, ein Meisterwerk der Nürnbergischen Kunst. Valentin Maler, welcher 1603 starb, war der Schwiegersohn des berühmten Wenzel Jamnitzer, welcher gewiss Einfluss auf Malers Arbeiten geübt hat.

PEETER DE KEMPENEER
GENANNT MAESE PEDRO CAMPAÑA

VON CARL JUSTI

Eine der auffallendendsten Erscheinungen für den nordischen Besucher Spaniens ist die grosse Menge niederländischer Gemälde vom XV. bis zum XVII. Jahrhundert, und die mehr oder weniger deutlichen Wiederstrahlungen dieser fremden Kunst bei den einheimischen Meistern. Gerade in Andalusien ist man hierauf wohl am wenigsten gefasst. Besonders fällt die Zahl auf bei den älteren Schulen. Denn obwohl diese — wie alles Mittelalterliche — in den letzten Jahrhunderten wenig geachtet worden sind, meist Modernem Platz machten und ins Ausland wanderten, so vergeht doch noch heutzutage kaum ein Jahr, wo nicht altflandrische Tafeln im Kunst- und Trödelhandel von Madrid und Sevilla auftauchen. — Jedermann denkt an den geschichtlichen Nationalhass, an jenen Nationalkampf von einer Erbitterung sonder gleichen, — den man gern mit einer Grundverschiedenheit in Charakter, Temperament, Sitten in Zusammenhang bringt. Und hier sieht man die Berufung und Einwanderung niederländischer Künstler, den Import niederländischer Gemälde, vor, während und nach dem Weltkampf ununterbrochen im Gang. Was während der Blüte der van Eyck'schen Schule begann, wuchs noch während der Ueberflutung durch den italienischen Geschmack, lebte neu auf in der Zeit der Brueghel, Teniers und Rubens. Waren bloss äussere Ursachen im Spiel: der Zufall der politischen Verbindung, die Gelegenheiten des Handels, die Wanderlust und Betriebsamkeit der Vläminger? Oder existierte doch irgend eine innere Anziehung? Diese Annahme wird etwas gewagt erscheinen. Des Niederländers Fleiss und Feinarbeit, seine Freude an Darstellungen des Lebensgenusses und der alltäglichen Umgebung liegt spanischem Wesen ganz entgegen. Eine Verwandtschaft war dennoch vorhanden: sie lag in dem realistischen Zug beider Nationen, dem fehlenden Bedürfnis, „die gemeine Natur zu veredeln", sagen wir lieber, der Wahrhaftigkeit, dem Hass der Phrase, dem Sinn für Farbe und Helldunkel. So erklären sich Erscheinungen einer Wechselwirkung, die dem forschenden Betrachter oft Rätsel aufgeben. Man trifft Arbeiten, die man unbedenklich für niederländisch erklären würde, wäre die Autorschaft von Spaniern oder Portugiesen nicht nachgewiesen, Malern die sich nicht bloss an fremden Bildern, sondern in niederländischen Malergilden ausgebildet haben. Umgekehrt fehlt es nicht an eingewanderten Niederländern, welche nicht bloss Typen und Kostüme, sondern auch die Empfindungsweise der Spanier so wohl verstanden, dass sie uns zuweilen spanischer vorkommen, als ihre gleichstrebenden Zeitgenossen aus der Nation, bei der sie Gäste waren.

Bekanntlich ist die Malerei in keinem Jahrhundert weltbürgerlicher gewesen als im XVI. Die landschaftlichen, örtlichen Umrisse der Schulen lösten sich auf; die Maler bildeten sich auf Reisen, nach Mustern ihrer Wahl und persönlichen Neigungen. Hier giebt es Künstler, die ganz das Produkt eines Wanderlebens sind, dessen Route oft völlig unbekannt ist, und die man aus ihren Werken nur sehr unsicher

erraten kann. Man nennt sie Nachahmer, und doch war ihre Persönlichkeit und deren Assimilationskraft oft energischer, als bei ihren Vorgängern im XV. Jahrhundert, bei denen die Schule stärker auf die individuelle Besonderheit drückte.

Auch die Nation, welcher sonst nur das Eigene für bedeutend und berechtigt zu gelten pflegte, hat sich diesem Zug damals überlassen. Es war das Jahrhundert, wo selbst die Spanier, wenigstens in Literatur und Kunst, von ihrem nationalen Besitz gering dachten und mit aller Kraft trachteten sich zu enthispanisieren. Die Regierung Kaiser Karl V., der fast allgegenwärtig war in seinen weiten Reichen und den Grossen wie den Völkern Spaniens, Vlanderns, Deutschlands und Italiens nahe zu treten verstand, giebt dieser internationalen Richtung der spanischen Kunst einen weiten Hintergrund.

QUELLEN

Zur Zeit Karl V., in den vierziger Jahren des Jahrhunderts, trat ein Niederländer in Sevilla auf, der dort unter dem Namen „Maese Pedro Campaña" (= Campagne, nicht Campana, was Glocke bedeutet) bekannt war. In seinen Gemälden nannte er sich PETRVS CAMPANIENSIS, einmal kommt auch vor: PETERVS KAMPANIA FACEBAT. Was seinen wahren Namen anlangt, so hat man früher auf Pierre de Champagne, oder Van der Velde geraten, bis A.-J. Wauters im Jahre 1867 in ihm ein Mitglied der angesehenen Brüsseler Familie De Kempeneer entdeckte. Eine darauf folgende Mitteilung von M. L. Galesloot belehrt uns, dass diese Familie Vlandern nicht weniger als sechs Künstler geschenkt hat: Jacob, Peter, Jan, Anton und Paul.[1])

Alles was man sonst von seiner Person und seinem Leben wusste, geht zurück auf die gelegentlichen Notizen in der „Malerkunst" (El Arte de la Pintura) des Sevillaners Francisco Pacheco. Weder das Geburtsjahr Pacheco's, noch das Jahr der Heimkehr Campaña's ist ganz genau bekannt, jedenfalls aber war jener noch nicht auf der Welt, als dieser Spanien verliess. Als Pacheco, schon ein Greis, jenes Werk, dessen Hauptbestandteile er allerdings viel früher aufgezeichnet hatte, veröffentlichte (1649), war bereits mehr als ein Jahrhundert seit dem Auftreten Campaña's in Sevilla verflossen. Dennoch verdienen seine Nachrichten Glauben: ein eifriger und genauer Sammler im Feld der Biographie, hat er aus der unmittelbaren Ueberlieferung geschöpft.

Was die spanischen Künstlerbiographien, von Palomino bis auf Cean Bermudez über unseren Meister angeben, ist aus den (etwa sechzehn) Stellen in der „Malerkunst" geschöpft, und was die bekannten Geschichtsschreiber der spanischen Malerei, wie Fiorillo, Sir William Stirling, und deren Abschreiber enthalten, besteht auch hier, wie fast immer, in blossen Umarbeitungen des Textes jener spanischen Kunstautoren. Ja selbst für die künstlerische Charakteristik haben sie es vorgezogen, statt selbst zu sehen, die Urteile jenes von ihnen meist geringschätzig behandelten Pacheco zu um-

---

[1]) A.-J. Wauters in den Bulletins de l'Académie royale de Belgique, 2. série, tome XXIV, No. 12 1867 p. 547 ff. L. Galesloot, ebenda t. XXXV, No. 6 1873.

schreiben, wobei bis auf den heutigen Tag auch der Allgemeinbegriff „Alberto Durero" nicht vergessen wird.[1])

Zu dem alten Register seiner Werke ist bis heute so gut wie nichts hinzugekommen. Cean Bermudez' Verzeichnis kennt nur Arbeiten von ihm in Sevilla, und eine in einem Nachbarstädtchen. Auch der gefeierte Verfasser des Katalogs der Madrider Galerie hat in seiner Anzeige der Entdeckung des vlämischen Namens in der inzwischen eingegangenen illustrierten Zeitung „La Academia", dem Allbekannten seinerseits nichts hinzuzufügen gehabt. Diese Entdeckung Mr. Wauters' ist also das einzige, mit dem die Biographie Campaña's seit 235 Jahren bereichert worden ist.

Gleichwohl waren noch Quellen ersten Ranges für eine vollständigere Kenntnis des Künstlers vorhanden, der auf Kenner der verschiedensten Nationalität und Kunstrichtung stets einen bedeutenden Eindruck gemacht hat und in allen Beschreibungen Sevilla's ehrend erwähnt wird.

Diese Quellen sind teils handschriftliche, teils monumentale. Die ersteren stammen von demselben Verfasser der Malerkunst. In seinem noch nicht gedruckten biographisch-ikonographischen Werke „Libro de retratos" befindet sich auch ein Bildnis und ein Leben, oder wie er sagt eine „Epitome" Campaña's. Letztere enthält fast lauter Nachrichten, die in der „Malerkunst" fehlen. Das Manuskript wurde nach seinem Tode unter die Erben verteilt und war lange verschollen; in unserem Jahrhundert kam ein grosser Teil wieder zum Vorschein; davon ist eine Abschrift in der Bibliothek der Akademie der Geschichte in Madrid vorhanden, aus der die nachfolgenden Mitteilungen entnommen sind. Nachdem das Original von neuem verschwunden war, wurde es 1864 von einem Agenten des Bibliophilen und Advokaten José M. Asensio in Sevilla in dem andalusischen Oertchen Fuentes aufgespürt, und der jetzige glückliche Besitzer hat eine Ausgabe begonnen, in dem auch eine Wiedergabe des Bildnisses Campaña's erscheinen wird, das ich im Jahre 1876 bei dem gefälligen Herrn zu sehen Gelegenheit hatte.

Die zweite, wichtigere Quelle sind die noch in Kirchen andalusischer Städte erhaltenen anonymen Gemälde des Meisters. Er hatte während seines langen Aufenthaltes in der Hauptstadt auch für die Provinz viele Arbeiten geliefert, deren völliges Verschwinden nicht wahrscheinlich ist, da Räuber und Aufkäufer nach bekannten Namen zu fahnden pflegen.

Schon vor einem mehrmonatlichen Aufenthalt in Sevilla im Jahre 1882 waren mir auf einer Reise durch Andalusien mehrere Altarwerke als bemerkenswert aufgefallen, die ich nach meinen damaligen Erinnerungen bei keinem der mir bekannten Idealisten, wie Luis de Vargas, Cesar Arbasia, Morales u. a. unterzubringen wusste. Hier in Sevilla fielen mir vor Campaña's Tafeln jene „Ignoti" wieder ein. Ich reiste die von Granada und Cordoba nach Sevilla führenden Linien noch einmal ab, und nun konnte ich in einigen jener Retablo's mit völliger Gewissheit, in anderen mit Wahrscheinlichkeit des Meisters Hand erkennen. Da ich indes keineswegs alle Städte Andalusiens besucht habe, so bleibt wohl noch eine Nachlese übrig, zu der sowie zu einer erschöpfenden Arbeit über Campaña den Anstoss zu geben mein Wunsch ist.

---

[1]) Z. B.: Campaña suivit la manière d' A. Durer, son compatriote et son contemporain W. Burger in der Revue de Paris 1833, 211.

ÜBERLIEFERUNGEN IN SEVILLA

Pacheco giebt in der Biographie die Zeit des Aufenthalts des Maese Pedro in Sevilla auf nicht weniger als vierundzwanzig Jahre an. Zeit genug um ein bestimmtes und vollständiges Bild bei den Zeitgenossen zurückzulassen. Die Züge desselben zeigen einen mehr als gewöhnlich begabten und gebildeten Künstler, einen über das Gemeine erhabenen Menschen. „Er war nicht bloss Maler, sondern auch ein vorzüglicher (*estremado*) Bildhauer, Astrolog (d. h. Astronom), ein gründlicher Arithmetiker und Geometer, Architekt und Perspektivist".

„Er war ein kühner und tapferer Mann, und von nicht gemeiner Geschicklichkeit in der Kunst der Waffen". So vollkommen hatte er sich der Sprache mächtig gemacht, dass in jener von Poeten und Rhetoren wimmelndeln Stadt sein Witz und Geist (*donaire y agudeza*) bemerkt wurde. „Er liebte die Wahrheit, und es ward keine Lüge in seinem Munde erfunden, selbst nicht im Scherz. Gütig war er, mitleidig, keusch und unsträflich; enthaltsam, deshalb mied er die Vertraulichkeit mit seinen Landsleuten. Nie war er krank."

Ueber seinen Rang als Maler ist Pacheco's Urteil um so unverdächtiger, da er selbst, ganz im Zeitgeschmack befangen, in des Vlämingers Werken die „Schönheit der Manier" vermisste, und deshalb die völlig italianisierten Sevillaner, wie jenen Vargas, über ihn stellte. „Er habe nie die trockene vlämische Weise ganz abstreifen können, so ein grosser Zeichner er auch gewesen sei". Ein Mangel, der heute wohl nicht mehr so schwer ins Gewicht fällt. — Seine Stärke lag nach Pacheco in der Erfindung, in der bewundernswerten Kraft seiner schöpferischen Ader (*caudal*), in Zeichnung und Relief. — Endlich war er einer der Gewissenhaftesten im kirchlichen „*decoro*", d. h. in der Beobachtung des überlieferten Kanons bei der Wiedergabe heiliger Historien und Personen.

Seine Gemälde wurden noch lange nach seinem Weggang von Liebhabern gesucht, von Malern studiert und kopiert. Gerónimo Fernandez hatte alle seine Werke nachgezeichnet. Einst kaufte der Herzog von Alcalá ein Gemälde der Kreuzigung, das Pacheco restaurierte und für ein Original hielt; da kam das wirkliche Original zum Vorschein. Es unterschied sich durch die strengere Zeichnung von der in die „schönere und weichere Manier" nach dem Zeitgeschmack übertragenen Kopie. Auch viele Zeichnungen seiner Hand waren verbreitet, sie waren auf farbigem Papier mit weiss gehöht.

Was war die Vorgeschichte dieses Mannes? Wir erfahren davon fast nichts. Das einzige Datum seines früheren Lebens ist, dass er im Jahre 1529, im Alter von 27 Jahren, auf dem Wege nach Rom war, und sich in Bologna an den Dekorationsarbeiten zum Empfang Kaiser Karl V. beteiligte. „Er zeigte die Leichtigkeit und Keckheit seines Talents in einem Triumphbogen, der ihm zugewiesen worden war, und erregte Aufsehen und Neid bei den Einheimischen". Die niederländischen Maler seiner Richtung, die auch in Gemälden mit Architekturen und Dekorationen in phantastischem Renaissancegeschmack Luxus trieben, beteiligten sich gern an solchen ephemeren Konstruktionen, die allezeit ein Sporn für den Erfindungsgeist gewesen sind.

Pacheco fügt in der Epitome hinzu, „dass er zehn Jahre in Italien blieb (in der Malerkunst I, S. 316 sagt er zwanzig), in Rom und anderen Städten gelobte Werke

zurückliess, obwohl als Fremder vom Neid angefochten". Damals habe er alle Altertümer in und um Rom aufgenommen, „mit sehr gelehrter Feder, von welchen noch viele Blätter heute vorhanden sind, und ich besitze eines davon". Ganz so wie Jan van Scorel, Francisco de Holanda, dessen italienischer Atlas noch in der Bibliothek des Escorial vorhanden ist, und wiederum Luis de Vargas.

Unser Gewährsmann, sonst wohl bewandert in seinem Vasari, macht ihn hier zum Schüler Raphaels und Bonarroti's, „der zwei hellen Lichter der Welt",[1]) obwohl er ja erst zehn Jahre nach Raphaels Tod in Italien ankam. Wahrscheinlich nannte sich Campaña deren Schüler, indem er sagen wollte, dass er ihnen alles verdanke. Dass er sie studiert hat, zeigen auch seine Werke, obwohl kaum eine Entlehnung darin nachzuweisen ist, und obwohl sie denen der jahrelangen Gehülfen oder Schüler jener Meister wenig ähnlich sehen. Campaña gehörte nicht zu denen, die ihre bisherige Kunstweise ablegten wie ein altmodisches Kleid, und den einzigen Ehrgeiz hatten, mit dem Gebahren jener Gewaltigen einherzuschreiten, wie z. B. Alonso Berruguete that.

Lanzi hat die Nachricht, dass Campaña von dem Patriarchen Grimani mit nach Venedig genommen sei und für ihn mehrere Bildnisse gemalt habe. Die berühmte Magdalena, die von der hl. Martha in den Tempel geführt wird, um die Predigt Christi zu hören, sei kürzlich in den Besitz von Mr. Slade, eines Mitkäufers der Orleansgalerie gekommen.[2]) Das zarte, helle Bild eines Feinmalers befindet sich in Leigh Court, und ist in venetianischer Art.

VLAMINGER IN ANDALUSIEN

Unter was für Umständen hat Campaña sich entschlossen nach Spanien zu reisen und sich in Sevilla niederzulassen? Auch darüber fehlen alle Andeutungen. Für niederländische Künstler war indes der Weg nach Andalusien längst eine gebahnte Strasse, schon vor der politischen Verbindung. Sevilla war das einzige Thor des überseeischen Handels: man kann sich vorstellen, was für Vermögen dort gemacht wurden. Bei der in jenen Jahren noch schwebenden Frage nach der Fixierung der Residenz erhoben sich nicht wenige Stimmen für diese Stadt.[3])

Um die neue Kathedrale, dem Flächenraum nach die grösste der Welt, hatte sich seit dem XV. Jahrhundert eine Kolonie Fremder, darunter niederländische Steinmetzen, Glasmaler, Bildschnitzer gesammelt. Ihr Bau hatte das ganze XV. (1403 bis 1506), ihre Ausstattung das folgende Jahrhundert bis zur Zeit Campaña's in Anspruch genommen, und noch war kein Ende zu sehen. Es liegt nicht in den Grenzen dieses Aufsatzes, über die Einführung von Bildern der altflandrischen Schule alldort sich zu verbreiten; ich will nur an zwei Daten erinnern. Die erste christliche Kirche in Granada, die Capilla real, wurde mit Altarwerken dieser Schule ausgestattet, von denen noch Trümmer, und die wohlerhaltenen Tafeln eines schönen Werkes des Dierick Bouts erhalten sind. Der Gründer der Schule von Sevilla, Sanchez de Castro,

---

[1]) Siendo discipulo de Rafael de Urbino I. 316. Discipulo del mismo Rafael 414.

[2]) Lanzi, Storia pittorica. Bassano 1818. II, 99.

[3]) Zúñiga, Anales de Sevilla III 366.

bildete sich nach vlämischen Mustern; und der grösste Sevillaner Maler alter Schule, Alejo Fernandez, war, nach dem Namen seines Bruders, Jorge Fernandez Aleman, wahrscheinlich niederdeutscher Herkunft; seine grossen Tafeln für die Kathedrale (1525) sind der Markstein dieses alten Stils.

In der späteren Ueberlieferung der spanischen Künstler ist der Begriff *flamenco* mit dem des altfränkischen und geschmacklosen verkettet: nichts ist undankbarer. Gerade der merkwürdigste Zug in der Geschichte dieser Kolonie vlämischer Künstler ist ihr Anteil an dem Uebergang aus dem gothischen in den modernen Geschmack, der dort plateresk heisst, und etwa der letzten Phase der Frührenaissance entspricht. Lange vor der Rückkehr Berruguete's aus Italien, den man zur Personifikation dieses Stils gemacht hat, haben an den grossen Kunstherden von Toledo und Sevilla zwei Niederländer in ihrer Person diese Wandlung vollzogen. Der Oberbaumeister der Kathedrale von Toledo, Enrique de Egas, aus einer Brüsseler Künstlerfamilie, hat in der berühmten Fassade des Hospitals zum hl. Kreuz (1504) in der alten Hauptstadt Castiliens diesen plateresken Stil eingeführt. Dieselbe Rolle spielt in Sevilla der Meister Diego Copin de Holanda.

Die architektonische Ornamentik eilte der Malerei voran — aber seit 1525 erscheint auch diese in neuem Kleid. Die prachtvollen Glasfenster der Kathedrale, die Arnao de Flandes und sein Bruder Arnao de Verjara damals auszuführen begannen, sind fast die einzigen Gemälde, die das Auge in jenen in gothischem Dunkel und jahrhundertelangem Staub schlummernden Hallen ohne Anstrengung geniessen kann. Es sind figurenreiche Scenen von vortrefflicher Gruppierung, am Kämpferpunkt abgeschlossen durch ein reiches Gesims, im Spitzbogen steht eine Einzelfigur in reichster plateresk-grottesker Umrahmung. So sieht man über dem Einzug Jesu in Jerusalem eine ernste, sinnende Madonna, im Lazarus — mit Anklängen an Sebastian del Piombo's Bild — die Gestalt der Fides, beim Gastmahl der Magdalena die Hoffnung in der Geberde des Matteo Cividale.

Die Hochflut der Einwanderung vlämischer Maler aber fällt gegen die Mitte des Jahrhunderts hin. Vielleicht in Folge der religiösen Wirren, welche die Bestellungen in kirchlichen Sachen entmutigten zu einer Zeit, als die Gildenbücher von Antwerpen nicht weniger als 360 Maler und Bildhauer aufführen. Kein günstigeres Kolonialgebiet liess sich finden als das reiche Spanien, das keinen Ueberfluss an guten Malern hatte wie Italien, und doch noch besser katholisch war als dieses. So kam es, dass diesmal die Niederländer endlich auch für den Stil der Schule Raphaels und Michelangelo's, allerdings neben den aus Italien zurückkehrenden Spaniern, die Maklerrolle übernahmen.

Einen Blick in die Betriebsamkeit dieser Fremdlinge öffnet uns eine Gruppe niederländischer Gemälde, welche sich in Osuna in Andalusien befinden. Juan Tellez Giron, vierter Graf von Urreña und Vater des ersten Herzogs von Osuna, gründete auf dem Hügel über der Stadt eine Collegiatkirche (1534) nebst einer unterirdischen Grabkirche (Santo Sepolcro) für sich und für sein Haus, sowie eine Universität (1548). Der Hauptanziehungspunkt des Orts sind die Gemälde des Spagnoletto die einst der berühmte Osuna, Vicekönig von Neapel, der den Maler entdeckte, hierher gesandt hat. Uns interessiert hier nur das Santo Sepolcro, das alle Teile einer grossen Kirchenanlage hat: Vorhof mit Cypressen, dreischiffige Kirche und Kapelle, Chor mit phantastischen Holzschnitzereien, Sakristei und Kreuzgang, Kapitelsaal und endlich das Pantheon der Giron. Für diese Räume sind bald nach der Erbauung an dreissig

Gemälde beschafft worden, fast alle von Niederländern, und fast jedes von anderer Hand. Man findet solche in der Weise des Bernaert van Orley, des „Meisters der Magdalena" mit seinen reizenden Halbfiguren von etwas glatter Eleganz, mehrere ganz unbekannte Hände. Nur zwei sind bezeichnet. Die Verkündigung in der Kapelle der Concepcion, mit einer Maria von englischem Typus, trägt den Namen

GERALD
WYTVEL
DEVTRECHT

In dem anderen, einer symbolischen Darstellung jenes Mysteriums, ganz im Stil Marten van Veen's gemalt, nennt sich

HERNÃDVS ·
· STORMIVS ·
· ZIRICZEẼSIS ·
· FACIEBAT ·
· 1555 ·

Wohl Niemand würde ohne diese Unterschrift darauf verfallen, dass das Bild von dem bekannten Autor des grossen Retablo der Evangelistenkapelle im Dom zu Sevilla und zwar in demselben Jahre gemalt sei. Dieses imposante Werk ist eines der merkwürdigsten Beispiele der unter den Malern Spaniens, und selbst bei denen ersten Ranges, zu allen Zeiten nachweisbaren Sitte, sich aufs unbefangenste die Arbeit der Erfindung durch vlämische und italienische Kupferstiche zu erleichtern. Der Retablo enthält in der Mitte die S. Gregorsmesse und die Auferstehung; an den Seiten die in den Wolken thronenden Gestalten der vier Evangelisten, nach dem Stich des Agostino Veneziano von 1518 (Bartsch XVIII, 92—95), oder nach dessen Nachahmung von H. Aldegrever. Die selbst durch die unverschleierte Sonne von Sevilla kaum zu überwindende Finsternis der Kapelle bestimmte den Maler, seine Figuren als dunkle durch ihre scharf charakteristischen Konturen fesselnde Silhouetten in einen gelbglühenden Grund zu setzen. Neben diesen römischen Figuren erkennt man in den Soldaten der Auferstehung die Manier gleichzeitiger Holländer; die heiligen Frauen der Predella sind grosse, blonde, regelmässig schöne niederdeutsche Volkstypen. Nur der heilige Pabst am Altar verrät durch sein romanisches Profil, dass das Werk hier am Orte entstanden ist.

Ein wie es scheint älteres Mitglied dieser Malerkolonie war Franz Frutet, von dem ein grosser Retablo mit der Kreuzigung, gemalt für die Kapelle des Hospitals *de las bubas* (jetzt in der Akademie) einen guten Begriff giebt. Der Meister scheint gewohnt in grossen Figuren zu arbeiten. Einige Attituden sind dem Spasimo entlehnt; an anderen Stellen zeigt er, dass ihm Würde und Formenadel wohl zu Gebote stand, wenn es der Gegenstand verlangte: dennoch ist bei keinem der nationale Realismus so stark ausgeprägt. Seine Tafeln sind voll individueller Köpfe, zum Teil recht gemeiner, in Physiognomie und Ausdruck erinnert er an Lucas von Leiden. Die Madonna mit dem hl. Bernhard ist dagegen von einer in dieser Zeit seltenen Heiterkeit und Schönheit. Er liebt einen starken Wechsel gesättigter, obwohl sehr heller Farben, und hellgraue Halbtöne.

Alle diese seine Landsleute, und auch die Spanier derselben Richtung überragte die Gestalt Maese Pedro Campaña's. Das frühste Datum auf seinen Tafeln ist das Jahr 1548, es ist das der

KREUZABNAHME,

ein Bild das auch am meisten niederländisches Wesen hat. Er malte sie für den Retablo der Familienkapelle des Hernando de Jaen in der Kirche Santa Cruz.[1]) Der Stil des Schnitzwerks war, wie fast immer bei ihm, der platereske; die Haupttafel bekrönte ein Veronicabild, an der Wand gegenüber war ein heiliger Franziscus, beide verschollen. Die trefflichen Glasmalereien mit der Darstellung der Epiphanie waren vielleicht ebenfalls nach seinen Kartons angefertigt.

Diese hl. Kreuzkirche lag in der ehemaligen Judería und war deren Synagoge bis zum Jahre 1391, wo die Judenschaft aus ihrem Quartier vertrieben wurde. Die granitnen Säulen des Schiffs waren roh gearbeitet und von ungleicher Grösse, ohne Zweifel aus einem altrömischen Gebäude genommen, wahrscheinlich trugen sie Hufeisenbogen, man sah hinein in das hölzerne Dachgestühl.[2]) Diese kleine Kirche war bis zum Jahre 1810 in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten, und damals wohl das älteste gottesdienstliche Gebäude Sevilla's. Die Rücksicht auf die Dunkelheit, die man bei einem solchen Bau erwarten kann, erklärt wieder die eigentümliche Verteilung des Lichts in dem Bild.

Der Aufbau der Komposition erinnert an den Stich Marcanton's (Bartsch 32).[3]) Die zwei Leitern sind hier als Schenkel eines gleichseitigen Dreiecks an den Stamm angelehnt, ein Arm des Erlösers hängt senkrecht herab, ein Mann (bei Campaña Johannes) umfasst die Beine, vier Frauen knieen unter dem Kreuz. — Diese äussere Uebereinstimmung dient indes hier nur die gänzliche Verschiedenheit der Idee beider Künstler, man darf sagen, ihres Geistes, in helleres Licht zu setzen. In der Kunst der Gruppierung, in der Harmonie bewegter und kontrastierender Linien kann sich der Vläming ohne Zweifel mit dem Italiener nicht entfernt messen. Die Arbeit der vier Männer auf den Leitern (bei Campaña stehen nur zwei oben), die Abwägung der den Fall an vier Punkten aufhaltenden Kraftäusserung der sieben Arme, ist hier weit lebendiger und mannichfaltiger durchgeführt; in der Gruppe der vier Frauen, wo selbst die plötzliche Aufregung, verursacht durch die Ohnmacht der Maria, in zum Teil sehr graziösen Stellungen und Wendungen sich äussert, war er vollends ganz in seinem Element: ihm war es, das sieht man, nur um die tadellos richtige und schöne Lösung dieser schwierigen Kompositionsprobleme zu thun, und er hat sie gefunden. Aber über dieses Linienkonzert gingen auch seine Gedanken kaum hinaus.

Dagegen nun ist der geistige Eindruck des Moments in keiner Person ausgedrückt, denn Maria ist bewusstlos wie der Tote, die Bestürzung über den Zufall der hl. Frau hat die drei andern ganz in Anspruch genommen und von Christus abgelenkt, kein Blick richtet sich auf die sich nahende Gestalt des Herrn. Selbst die Einheit der Komposition leidet hierdurch; und doch liegt es in der Natur solcher Momente, dass sie das Auge selbst des fernstehenden Beschauers unwiderstehlich an sich ziehen.

---

[1]) Bezeichnet: Hoc opus faciebat Petrus Campaniensis. Unter dem Rahmen stand: Este retablo mandó hacer Hernando de Jaen, cuya es esta capilla y de sus herederos i acabóse en 10 de Febrero del año de 1548.

[2]) Zúñiga, anales de Sevilla II, 237 f. Ponz, Viage de España IX, 81.

[3]) Passavant, die christliche Kunst in Spanien S. 96 „in etwas nachgebildet".

Bei Campaña fasst Maria, ebenso Magdalena, die links im Profil kniet, und die Frau in der Mitte, die ganz von vorn gesehen wird, die herabkommende Gestalt des Heilands fest ins Auge, am meisten die zurückgesunkene Mutter. Es ist der Augenblick vor dem der „Pietà". Ihre Augen sind weit geöffnet, die Augenbrauen emporgezogen, die Mundwinkel eingezogen, der Mund etwas geöffnet, die krampfhaft zusammengefalteten Hände scheinen im Begriff auseinanderzugehen, das zurückgebogene Haupt wird von der vierten Frau unterstützt; denn so ganz ist ihre psychische Kraft vom Sehen und der Angst dieses Sehens aufgesogen, dass die Herrschaft über den Körper erlahmt. Campaña hat ausdrücken wollen, wie eine Mutter einem solchen Schauspiel gegenüber sich geberdet, blickt. Er hat den Mut und die Macht in sich gefunden, diesen Moment nachzuempfinden, und mit gefühlter — und pathognomischer — Wahrheit zu realisieren. Und wir gestehen, dass Maria so geblickt haben kann — was uns noch bei keiner Darstellung sonst einfiel. Es ist der starre Schmerz, ohne die wohltätige Erweichung der Thränen. Man möchte rufen wie Malcolm Macduff zuredet: *give sorrow words!* besorgt, dass der Schmerz „so übermenschlich" werde, „dass die Stränge des Lebens reissen", denn der Blick ist ähnlich dem einer Sterbenden.

An diesem Abgrund ging der Italiener vorbei, er griff zu der leichtern, etwas sentimentalen, etwas faden Auskunft, dem ablenkenden Zwischenfall der Ohnmacht.

Christus, dessen eben abgelöster linker Arm noch von Nicodemus emporgehalten wird, lässt den rechten Arm herabhängen, das auf die Brust gesunkene Antlitz ist in unheimlichem Reflex erhellt. Hier scheint doch der Maler unter dem Einfluss einer finstern, nach den schaurigsten Erschütterungen der Seele schürfenden Ascetik die Grenzen der einfachen Wahrheit überschritten zu haben. Jener Arm, der bei Marcanton einfach leblos herabhängt, ist hier so gewandt, als wolle er denen unten die Hand entgegenstrecken, sie begrüssen. Die Arbeit der Männer oben ist nicht recht ernst, Christus scheint herabzuschweben. Die Wendung ist zwar durch die Totenstarre erklärbar; aber der Maler hat offenbar mit dem Auge jenes Grauens gesehen, welches in die Leiche ein gespenstisches Leben hineinblickt.

Die malerische Behandlung passt zu der Stimmung des Bildes. Eine lichte Landschaft: unter hellblauem Himmel mit weissen Wolken ein blau-duftiges Hügelland mit Städten und Burgen, in der Art des Quentin Metsys: in diesen sonnigen Tag schneiden wunderlich umgrenzte Gestalten mit kräftigen Schatten und flatternden roten Gewändern hinein, als wollten sie das Licht aufsaugen. Die Farbenanlage ist gediegen, die Ausführung sehr verschmolzen, in Gesichtern und Händen graue, schwärzlich-violette Töne und fast metallische Lichter. Jene auf der Leiter haben scharfgeschnittene jüdische Profile, sonst erkennt man im Guss der Gesichter allerdings das Studium Michelangelo's, übersetzt ins Vlämische. Der Johanneskopf begegnet uns bei Heemskerk.

Das Gemälde hat von Alters her bei den Spaniern grosse Verehrung genossen, es traf den Ton spanischer Passionsempfindung vollkommen. Pacheco nennt Campaña „ausgezeichnet in Passionsbildern", und führt ihn unter den Malern auf, welche heilige Bilder mit der schuldigen Andacht malten (II, 174). Er erwähnt das Descendimiento (I, 81) als Beispiel für die Macht der Farben, hier bei Darstellung des Todes. Er habe immer ein Bangen empfunden, in der Kapelle im Dunkeln allein zu sein. Murillo, der in der Nähe wohnte, liess sich, als er nach seinem Unfall das Ende nahen fühlte, oft vor das Bild hinführen und sass lange davor; als ihn Jemand nach

dem Grund fragte, sagte er, er wolle warten bis die heiligen Männer den Herrn herabgesenkt hätten. Er wollte davor begraben werden, wie auch geschehen ist. Der Italiener Norbert Caimo fand darin sogar die „Korrektheit und Grazie der Zeichnung Raphaels"![1]) Ponz nannte es „das merkwürdigste *(singular)* Bild jener Kirche und vielleicht Sevilla's, ein erstaunliches Werk, nicht unter dem besten Michelangelo's". „Alles ist gross in dieser Tafel, sagt Cean Bermudez, grosse Formen, grosse Affekte und grosse Kraft des Helldunkels. Es ist das beste Werk dieses Malers und kann mit denen der berühmtesten Italiener wetteifern".

Im Jahre 1810 wurde die Kirche S. Cruz abgebrochen und an ihrer Stelle das Plätzchen geschaffen, auf dem man nie eine Menschenseele sieht. Die Soldaten des Marschalls zerbrachen die Tafel beim Herabnehmen in fünf Stücke, und diese blieben im Hof des Alcazar liegen. Im Jahre 1819 kam es in die Kapelle der Sakristei der Kathedrale, deren alter Retablo, mit Ausnahme der Predella, entfernt wurde. Es scheint aber, dass es nicht zum ersten Male dort war, denn jener italienische Reisende will es im Jahre 1755 hinter dem Chor gesehen haben, und beklagt, dass man es mit Seife und Bürsten gereinigt habe.

Nach den oben angeführten Urteilen kann man erwarten, dass es nicht an Wiederholungen des Gemäldes gefehlt hat. Dem Originale am nächsten steht eine kleinere Replik, die aus der Galerie Aguado in das Musée Fabre zu Montpellier kam.[2]) Die zurückgelehnte Maria ist hier ganz von vorn gesehen, Magdalena die Augen mit der Hand beschattend, ist von etwas weltlichem Reiz, sie hat das blaue, lila schillernde Halstuch von den Schultern entfernt; links kniet eine Frau mit ausgebreiteten Armen; rechts steht ein Mann, der mit beiden Händen die Dornenkrone vors Auge hält, den Hals eigen vorgestreckt. Der Mann links auf der Leiter ist von abstossender Hässlichkeit. Der Ton der Gesichter ist noch dunkler und bronzener, die schwarzen Wimpern lang und dicht; das unheimlich gespenstische Wesen hat hier das ganze, schauerliche Bild angesteckt. Möglich, dass es von einem übertreibenden Nachahmer herrührt.

Es erinnert uns an die entsetzlichen Vampyrgestalten, mit denen der „göttliche Morales" in seinen spätern Jahren die Spanier erbaute. Palomino hat diesen sogar, wahrscheinlich nur auf Grund solcher Aehnlichkeit, einen Schüler Campaña's genannt. Dass er aus Nachgiebigkeit gegen die finstere ascetische Devotion seiner Umgebung in solche Extravaganzen verfallen ist, wird durch manche Analogie wahrscheinlich. Luis de Vargas, sein Zeitgenosse, der anfangs ganz im italienischen Geschmack malte, wie das Gemälde in der Kathedrale, Maria den Patriarchen erscheinend, zeigt, hat später in S. Maria la Blanca eine Beweinung verbrochen, in welcher der zurückgesunkene und verzeichnete Kopf Christi und die Farbe der Verwesung in Grässlichkeit mit Morales wetteifert. In den Leben namhafter italienisch gebildeter Künstler der Zeit, wie Juanes, Becerra, wird erzählt, dass Werke, welche die Gefühle der Auftraggeber nicht befriedigten, zurückgegeben wurden und neu gemacht werden mussten. Der Geist und die Manieren der italienischen Schule, welchen sich jene Niederländer und Spanier in ihrem ungebundenen Wanderleben angeeignet hatten,

[1]) Lettere di un vago italiano. Pittburgo 1764. III, 89 f.

[2]) Katalog der Galerie Aguado No. 7. 1 89. 1 89; im Museum zu Montpellier No. 35. 1 90. 1 71. W. Burger nennt eine dritte(?) Wiederholung bei M. Margonet de Villa in Paris; Revue de Paris 1833, 211.

war den noch ganz mittelalterlich empfindenden Spaniern der Heimat viel zu weltlich. Was nun jener göttliche Maler von Badajoz, was Vargas und Berruguete durch naturwidrige Karikaturen, Greuel der Verwesung und dergleichen erzwingen wollten, das hatte Campaña in seinem grossen Bilde noch mit Wahrheit und Mass erreicht, wenn er auch hier und da dem herrschenden Geschmack einmal nachgab.

Wir waren indes so glücklich, eine dritte kleinere Darstellung der Kreuzabnahme zu finden, in welcher Campaña ganz er selbst ist, und die vielleicht der erste Niederschlag seiner Idee war. Sie befindet sich in der Pfarrkirche von Sanlúcar de Barrameda. Mehrere der Grundmotive der Komposition lassen die Gleichheit der Abstammung erkennen, aber keine Figur kann als Kopie bezeichnet werden. Ungleich lebendiger und malerischer als das Gemälde in S. Cruz, ohne dessen bleiernen Ernst, in einem hellrötlichen Ton mit leichtem, lockerem und geistreich zeichnendem Pinsel gemalt, steht es zu der Tafel von S. Cruz fast im Verhältnis einer freien Handzeichnung zu einem mit einiger Befangenheit stilisierten, peinlich vollendeten Gemälde. Die Typen der Köpfe sind nicht ohne Reiz: auf dünnem Hals ein zartgebildeter Kopf, niedrige mit einem antikisierenden Schopf in der Art Michelangelo's bekrönte Stirn, längliche sanft eingebogene Nase, kurzes Untergesicht.

DER RETABLO DES MARISCAL

Fünf Jahre später[1]) (1553) vollendete Campaña den Retablo der Kapelle des Mariscal in der Kathedrale von Sevilla. Nie hat er die künstlerische Höhe dieses Jahres wieder erreicht. Die Kapelle, südöstlich gelegen, bildet zugleich den Durchgang zur Oberrechnungskammer *(Contaduria mayor)* und zum Kapitelsaal, desshalb steht der Altar hoch auf einer Tribüne. „Mariscal" ist ein Titel des Stifters, der Name eines damals eingegangenen hohen militärischen Amts, zugleich Generalauditeur und Generalintendant, später Canceller genannt; der Titel verblieb erblich.[2]) Der Mann, der hier ein Familienbegräbnis erwarb, hiess Diego Caballero Mariscal, und war einer der Ratsherren (Veintecuatro) von Sevilla. Die Bildnisse seines Bruders Alonso, beider Frauen und Kinder stehn in der Predella, zu den Seiten eines zwölfjährigen Christus im Tempel. Die Haupttafel ist die „Reinigung Mariä" oder die Begegnung mit Simeon und Hannah; die kleinen Tafeln enthalten die Auferstehung, S. Ildefonso, S. Domingo und S. Francisco, und in dem Gipfel ein Rund der Kreuzigung, — zusammen dreizehn Tafeln.

Das ganze Altarwerk befand sich vor einigen Jahren in einem Saal der Kathedrale, auseinandergenommen und eben von altem Rauch und Firnis gereinigt. Bei dieser seltenen Gelegenheit wurden die früher über dasselbe ausgesprochenen günstigen Urteile mehr als bestätigt. Schon mancher war hier erstaunt, dass im Jahre 1553 so etwas gemalt werden konnte.[3]) In Kolorit, Stil, Geist erscheint es so

---

[1]) Cean Bermudez, Descripcion artistica de la Catedral de Sevilla. 1804. S. 94.

[2]) Salazar de Mendoza, Origen de las dignidades seglares de Castilla. Madrid 1657. S. 233.

[3]) Nichts kann überraschender sein, als in einem Gemälde, das diese Jahreszahl trägt Gestalten zu begegnen, die an die schönsten Formen der zur Reife sich entwickelnden italienischen Blütezeit erinnern. H. Lücke, in Zahn's Jahrbüchern III, 247.

verschieden von der „Kreuzabnahme" dass man ohne die Aufschrift, wohl kaum sofort an denselben Meister gedacht hätte.

Ohne Zweifel ist Campaña auf diesen Wechsel der Manier geführt worden durch die Verschiedenheit des Gegenstandes. Es war eine Scene wie die, welche Tizian in dem Tempelgang des Kindes Maria Anlass zu einem seiner entzückendsten Bilder gab: Eltern die ihr Kind zu Gottes Hause bringen, umgeben von einer festlich bewegten Menge. Hier war es, wo sich der Maler jener heiteren Gruppen römischer Frauen in Raphaels Zimmern erinnerte: er konnte der Zunft beweisen, dass auch er zu den Eingeweihten in die Geheimnisse des Urbinaten gehöre. Statt jener unheimlich düsteren Gestalten vor dem nach Westen entweichenden Tage, goss er ein warmes südliches Sonnenlicht über das Ganze aus, vier dorische Säulenschäfte strahlen Marmorglanz wieder, sechs Hängelampen verstreuen gelbe Lichtelemente, ein blonder, in den Schatten gelbbrauner Ton, belebt durch das Spiel der Reflexe und Glanzlichter, modelliert die Gestalten; den Zügen ist mit dunkelbraunen Linien kräftig nachgeholfen. Die breiten Lichtflächen sind etwas gebleicht in der Farbe; aber mittels der tieffarbigen schmalen Faltenfurchen ist nicht nur eine energische Rundung, sondern auch ein warmer Ton erzielt.

Die etwas lockere Komposition, in welcher auf die Hauptfigur der Maria nicht genug hingewiesen ist, kann man lange betrachten, ohne nach dem Titel zu fragen, zufrieden mit einer Versammlung so reizender Köpfe, so graziöser Ansichten und Stellungen schöner Gestalten. Die Ovallinien der weiblichen Gesichter sind oft von vollendeter Feinheit, die Linien um die Augen von griechischer Reinheit, das Profil der knieenden Maria ganz raphaelisch. Die Hände konnte er nur in Italien so studiert haben.

Besonders bemerken wird man die Frau links mit den zwei Kindern am Busen, den emporgerichteten Kopf von vorn rechts, und vor allen die hohe Trägerin einer Vase, welche die Stufen gradaus herabschreitet. S. Joseph ist ein schmaler jugendlicher christusartiger Kopf.

Kurz, diese „Purifikation" ist da um zu bezeugen, dass auch unser Meister, nicht dem Sinnlichkeits-, aber dem Schönheitskultus der Zeit einmal geopfert hat.

Es ist mir wohl bekannt, dass alle solche Ausdrücke auf hundert gleichgültige Manieristen von jener Zeit an bis auf den heutigen Tag angewandt worden sind; aber hier ist doch in allem der Zauber des Lebens. Ein humoristischer Zug fehlt nicht. Der Bettler vorn (der auch sein Pendant in Tizians Bild hat), in wunderlichen Verdrehungen am Boden sich rekelnd, hat das Mitleid eines Knaben geweckt (oder hat ihm die schöne Frau daneben eine Ermahmung zugeflüstert?); er bietet ihm seine Aepfel an, aber überwältigt von Ekel vor der zerlumpten, widrigen Gestalt, zieht er Oberkörper und Schulter stark zurück, indem er die Arme mit der Gabe ausstreckt.

Die übrigen Tafeln: S. Jakob als Matamoros, S. Francisco mit ausgebreiteten Armen die Stigmata empfangend, S. Domingo auf einem Stein in der Wildnis sitzend in die Bibel vertieft; — die Auferstehung und die Kreuzigung, sind mit michelangelesker Furie erdacht und mit breitem braunen Pinsel nicht viel mehr als skizziert. Die Wächter beim geöffneten Grabe sind übereinander gestürzt wie vom Sturm gefällte Bäume. Den landschaftlichen Grund geben hier die kahlen, stumpfen Hügel spanischer Hochlande.

Am meisten fesselt das Bild des hl. Hildephons, wie er von der hl. Jungfrau die Casulla empfängt. Letztere mit ihren himmlischen Meninas, sind Gestalten von

der kindlichen Anmut der Engel F. Lippi's, rosenbekränzte Mädchen mit goldenen Locken, in goldenem Licht: in ihnen verschlingt sich unvertilgbare heimatliche Erinnerung mit südlicher Grazie. Maria lehnt sich, in einer anmutigen Seitenwendung, vornüber, zwei Engel stützen sie an der Schulter. Es ist dasselbe Thema, aus dem Allegro maestoso der Mitteltafel ins Scherzo übertragen.

Die Verschiedenheit dieses Hauptbildes von der Kreuzabnahme ist von jeher aufgefallen. Schon Pacheco findet hier wirkliche Grossheit, Cean schien es, dass Campaña jetzt seine sonstigen Schranken überschritten habe.[1]) Bei solchen Wechseln des Stils hat man immer nach äusseren Ursachen gespäht; und da der Künstler nicht noch einmal nach Italien gegangen ist, um das Versäumte nachzuholen, so fand man einen heraus, der gerade damals italienisches Wesen frisch aus Rom mitbrachte. An diesem Bild zeige sich, wie sehr Campaña gewonnen habe, seit er den eleganten Luis de Vargas gesehen.[2]) Dieser war ja (immer nach Pacheco) im Besitz jener *buena manera* gewesen, zu der der Vläming sich hier ausnahmsweise erhoben hatte. Merkwürdigerweise haben nicht Spanier, sondern Fremde diesen Zusammenhang aufgefunden.

Vargas hatte sich in vielen Jahren als Gehülfe römischer Gross-Maler die Art der damaligen Manieristen angeeignet, so gründlich, dass in seinen meisten Gemälden kaum ein spanischer Blutstropfen zu spüren ist. Dabei war er hochgeschätzt als der erste unter den wenigen in Sevilla, welche die grosse Freskomalerei beherrschten.

Aber ist es glaublich, dass unserem Meister Peeter das, was er in zehn Jahren Originalstudien zu Rom nicht gelernt, auf einmal in der fernen Baetica aus zweiter Hand an den Arbeiten eines beschränkten Manieristen aufgegangen sei? Vargas' bestes Bild, die Erscheinung der Mutter des Heilands bei den Vätern im Limbus in der Kapelle der Concepcion von 1561, ist nur eine Nachahmung Vasari's![4]) Man sehe das Nacimiento in der nach demselben genannten Kapelle der Kathedrale, zwei Jahre (1555) nach dem Retablo des Mariscal gemalt, kann man einen Augenblick zweifeln, welchem von beiden die Nachahmerrolle zukommt? Zum Ueberfluss bezeichnet er sich selbst darauf als Lernenden (*Tunc discebam*). Ja Palomino weiss,[5]) dass Vargas bei der Heimkehr von seiner ersten Romfahrt gerade durch den Anblick und Erfolg der Frutet und Campaña getrieben worden sei, noch einen zweiten Kursus italienischer Lehrjahre anzutreten. Später, nach seiner Rückkehr, hat er gesagt: „Wer ein Gemälde Raphaels sehen will, der beschaue sich einen Engel in dem Kreuzgang von S. Pablo, in einem englischen Gruss des Maese Pedro.[6])

Ein Künstler der sich nacheinander verschiedenen Vorbildern und Methoden, mit der Gründlichkeit jener Zeit, überlassen hat, wird gleichsam verschiedener Instrumente mächtig werden. Er macht von ihnen Gebrauch, wie man mehrere

[1]) La purificacion — — la que pintó Maese Pedro — con tanta grandeza. Arte de la Pintura II, 233. Se excedió en esta deponiendo en el colorido el gusto antiguo de su nacion. Cean B., Descripcion de la Catedral 94.

[2]) Shows how much he improved after seeing the elegant L. de V. Ford im Handbook 182. Stirling, Annals 125.

[4]) Das „La Gamba" genannte Bild. Das Gemälde Vasari's, oder eine Wiederholung im Kleinen, ist in der Galerie von Leigh Court, als Parmigianino. Es ist von Phil. Thomassin gestochen.

[5]) Vida de Luis de Vargas im Museo pictorico II, 259.

[6]) „Quien quisiere ver pintura de Rafael, vea un angel que está en el ccaustro de S. Pablo, en una Salutacion de Maese Pedro". Pacheco, Epitome.

Dialekte nebeneinander spricht. So griff er für jene Passionsscene zurück in seine frühsten Eindrücke: daher die fast herbe Charakteristik, die unverschleierte Wahrheit, die nordisch duftige Landschaft. Für das Tempelfest dagegen belebte er seine italienischen Erinnerungen: Et in Arcadia ego! Die

BILDNISSE

der Familie des Mariscal in der Predella bestätigen ganz diese Annahme. In ihnen hat er wieder sein ältestes Instrument zur Hand genommen. Sie sind von allen seinen Arbeiten am reinsten vlämisch, ja es ist keine Spur einer fremden Schule darin zu entdecken. Es sind die beiden Brüder mit einem Knaben, drei Frauen und zwei Mädchen. Die Männer sind starke soldatische Gestalten, voll Würde und Gravität, — Männer denen man es ansieht, dass es ihnen schwerer Ernst war mit allem was sie unternahmen, in irdischen und himmlischen Dingen. Sie haben wenig vom südspanischen Typus und Temperament; träfe man sie in einem Stadthaus in Flandern, man würde sie kaum in Verdacht von Ausländern haben. Vielleicht konnte der Mariscal ohne Prahlerei citieren: *Soy Don Diego, y vengo de los Godos.*

Sie stehen auf ganz dunklem Grund; die Männer sind in kräftigem braunem Ton modelliert; die Frauen dagegen nach der seit lange beliebten Art fast schattenlos; denn durch Reflexe ist dafür gesorgt, dass auch die dem Licht abgewandte Seite denselben Helligkeitsgrad in Grau hat, wie die vom warmen Licht unmittelbar getroffene. Schön ist die dritte, ein längliches Oval, an den Schläfen eine goldene Rosette. Das eine Mädchen hat Energie in Zügen und Blick; kurze Stirn und lange Adlernase; die andere, mit wasserhellen Augen sieht matt, wie leidend, nach der von Gesundheit und Lebenslust überquellenden Schwester hinüber. Der Knabe, die behandschuhte Rechte im Gurt, den Rosenkranz in der Linken, wendet sich dem Vater zu: die Gruppe erinnert an das Bildnis des Mathematikers von Neufchatel in München.

Obwohl Campaña, dem ganz aufs Komponieren gerichteten Zeitgeschmack folgend, nur gelegentlich porträtiert hat, so muss es ihm doch nach diesen Proben nicht an besonderer Begabung für dieses Fach gefehlt haben. „Zuweilen, erzählt die Epitome Pacheco's, wenn ihm eine Erinnerung kam, griff er nach der Kohle, zeichnete einen Kopf an die Wand, rief dann den Diener und fragte: wer ist das? *Señor. fulano!* war die Antwort. Auf diese Art machte er zwei bis drei Bildnisse von berühmten Leuten, in denen er auch ihren eigentümlichen Ausdruck traf". Sein Gedächtnis, fährt unser Gewährsmann fort, war so treu, dass er seine Bildnisse abwesend malte und nur hernach nach dem Leben zu übergehen brauchte, um etwas Vollendetes herzustellen. Er nennt die Bildnisse der Herzöge von Alcalá und Medina Sidonia, vielleicht sind sie noch unter zahlreichen wertlosen Ahnenbildern in den Palästen ihrer Erben verborgen. Nach jener Predella des Mariscal darf man Campaña wohl den Bartholomäus Bruyn, Jan van Scorel, Strigel zur Seite stellen.

DER RETABLO VON S. ANA

Das dritte und umfangreichste Werk, welches Sevilla noch von dem Meister besitzt, und wohl das letzte was er dort unternommen, ist der grosse Retablo der Kirche S. Ana in der Vorstadt Triana. Diese am Ende des XIII. Jahrhunderts gegründete Kirche ist auch nach allen Modernisierungen und Verschleuderungen ihres Gemäldeschatzes noch immer eine der interessantesten. Sie besitzt einige Stücke der älteren Schule von Sevilla (darunter die Madonna des Alejo Fernandez), sowie mehrere Retablos von Zeitgenossen und Kunstverwandten Campaña's, deren einige ihm selbst fälschlich zugeschrieben werden.

Das Hochaltarwerk (retablo mayor), bestehend aus sechzehn Tafeln, enthält die legendarische Geschichte der Mutter Anna, von dem Auftritt im Tempel und der Begegnung an der goldnen Pforte an, das Jugendleben der hl. Jungfrau bis zur Geburt des Heilandes, und ihre Himmelfahrt.

Was gleich beim ersten Davortreten auffällt, ist die glückliche Berechnung auf die Ferne, in Farbe und Helldunkel. Dies Werk gibt uns einen Begriff von Campaña's System in Gemälden mittlerer Grösse, wie sie für solche die ganze Höhe des Chors (capilla mayor) einnehmende Bildergebäude zusammengestellt wurden. Diese mittelalterliche, den damaligen Malern nicht mehr recht passende Form, wurde von den konservativen Spaniern noch lange festgehalten.

Solchen in beträchtlicher Höhe und nur vom Schiff aus für die Gemeinde sichtbaren Bildern Deutlichkeit zu geben, darauf ist das Hauptaugenmerk des Meisters gerichtet. Die Farbe ist warm und die Gegensätze ihrer Hauptmassen wohl erwogen, das Helldunkel kräftig, die Figuren heben sich klar ab von dem tief gehaltenen landschaftlichen Grund, oder von grauen Marmorflächen. Das Fleisch hat einen rötlichen Ton, die Gewänder sind lebhaft in den Tinten, die scharfgezogenen Falten verraten deutlich das Studium der Antike. Ueberall wird dem Relief durch braune Striche nachgeholfen. Einige Tafeln, wie die mittlere des hl. Georg, stehen der Wirkung landschaftlicher Scenen Tizians nicht fern.

Steigt man die Chorstufen hinauf und bringt sich die in dieser Höhe verlorenen Einzelheiten mit dem Glase näher, so wird man über die Zahl schöner Gestalten und graziöser Bewegungsmotive staunen; man wird ebenso den Geschmack wie die nicht leicht zu erschöpfende Erfindungskraft des Meisters anerkennen müssen. Man betrachte die halbkindliche Maria von Engeln gekrönt mit dem Seitenblick der dunkeln Augen; ihre majestätische Gestalt bei der Vermählung; oder die beiden hohen ganz statuenhaft gemalten Figuren oben, vielleicht Caritas und Misericordia. Man wird gewisse Mängel kaum bemerken: die zuweilen fehlende augenblickliche Verständlichkeit der Handlung, den Mangel an gefälliger Rundung der Komposition, das Absonderliche mancher Wendungen. Wie Murillo ist er um so sympathischer, je mehr er dem kindlichen Alter sich nähert, z. B. in der Engelgruppe über der Krippe zu Bethlehem. Die Mienen und Geberden kindlicher und zugleich andächtiger Schaulust, dies Sich vorbeugen, Hinzeigen, Stille gebieten, all' diese Aeusserungen zurückgehaltener Lebhaftigkeit sind von einer Grazie, die uns bei ihm überrascht. Anderwärts hatte man sich schon an jene Knäuel zwecklos turnender und wenig schicklicher Schwebe-Figuren gewöhnt.

Man muss sagen, dass die Sevillaner Maler, welche von dem Retablo von S. Ana geringschätzig sprachen, bewiesen, dass er für ihre Zeit schon zu gut war.

Was sonst von Campaña in Sevilla übrig ist, sind nur Trümmer früheren Reichtums. Pacheco nennt gelegentlich noch mehrere grosse Gemälde, von denen keine Spur mehr zu finden ist: die Geburt der Maria in S. Lorenzo, die Begegnung an der goldenen Pforte — eine Scene in der er besonders glücklich gewesen sei, und eine Beschneidung in S. Pablo, die ganz wie die Scene im Retablo des Mariscal behandelt war.[1] Die Eifersucht gegenüber dem Ausländer, das Missfallen des neuen Geschmacks an der sogenannten Trockenheit, am meisten aber das später auftretende Verlangen nach lebhaft bemalten oder gar bekleideten Holzfiguren hat zur Entfernung unzähliger alter Gemälde von ihren Standorten und dann zu Veräusserung und Zerstörung geführt. „Man brauchte nur, sagt Pacheco in der Epitome,[2] die hl. Martyrer des Ordens unter dem Chor von S. Francisco gesehen zu haben, um von der staunenswerten Kraft seines Talents und seiner Zeichnung einen Begriff zu bekommen; — und wir sahen sie im Jahre 1606 heruntergerissen, sie die eine Ehre unsrer Stadt waren, und gewöhnliche glasierte Thonplatten (azulejos) an ihre Stelle gesetzt: so achtet man die Werke grosser Männer in dieser erbärmlichen Zeit!"

Am schlimmsten sind immer die reichen Kirchen mitgenommen worden. Zu diesen gehörte S. Isidor, wo der grosse Handelsstand eingepfarrt war.[3] In den letzten Zeiten des XVII. und den ersten des XVIII. Jahrhunderts, sind dem schlechten Geschmack, der damals den Siedepunkt des Wahnsinns erreicht hatte, die guten alten Sachen grossenteils zum Opfer gefallen. Dass darunter Werke Campaña's waren, beweisen zwei Tafeln in der Kapelle des *Cristo de las tres caidas*, sehr hoch gehängt, welche Teile eines Retablo gewesen sein müssen. Das eine ist die Klage am Fuss des Kreuzes, das andere eine Verklärung, diese völlig übermalt, aber die Komposition ist in der Art Campaña's, und die Masse mit der Klage übereinstimmend. Ein grösseres Gemälde ist in die kleine Taufkapelle gerettet worden, es stellt die Einsiedler Paulus und Antonius dar, und wurde aufgestellt, als Maria de Herrera hier ein Erbbegräbnis stiftete (1681). Die fromme Einfalt, die langen Jahre der Entsagung, konnten nicht überzeugender ausgedrückt werden, als in diesen greisen, sanften, von asketischer Selbstqual verarbeiteten Zügen. Die zwei Urväter des Mönchtums sitzen unter der Palme, der Rabe mit dem Brot im Schnabel kommt eben geflogen. Aus der Entfernung scheint das Bild breit gemalt, in einem hellen grauen Ton; in der Nähe entdeckt man eine Menge miniaturartig feiner Dinge hineingestickt: grosse offene Greisenaugen minutiös wie Denner, eine wild zerrissene Wüstenlandschaft, durch deren Schluchten sich ein dünner Wasserfaden windet, die Reiher, das Repphuhn, die hohen Schirlingsstauden u. v. a.

Unter dem Namen Guido Reni ist eine Vertreibung aus dem Paradiese mit grossen Figuren verborgen in der Galerie von Jacopo Lopez Cepero (Katalog 128). Die kühne Verkürzung des schwebenden Strafengels glaubte man wohl nur einem berühmten Italiener zutrauen zu dürfen. Die Schuldigen sehen angstvoll auf nach den

---

[1] El Arte de la Pintura II, 194. 188. 220.

[2] Basta haber visto debajo del Coro de S. Francisco los Santos Martires de la órden, para colegir la admirable fuerza de su caudal y dibuxo . . . . y la vimos por tierra el año 1606 siendo la honra de nuestra ciudad, y en vez della levantados simples azulejos (así se estiman las obras de los grandes hombres en este miserable tiempo).

[3] Gonzalez de Leon, Calles de Sevilla. I, 76.

unheimlichen, ruhigen, grossen, dunklen Augen des Engels, in welchen Unerbittlichkeit und Verdammnis geschrieben steht.

Der kleine Retablo in S. Pedro an der Westseite der Kirche hat nach allen möglichen Misshandlungen und Verstümmelungen nur noch einige Täfelchen, in denen man seine Hand erkennt.[1]) Die Kreuzigung in S. Juan de la Palma, die Ford „*early and hard*" nennt, habe ich nicht mehr finden können.

Nur verräuchert ist die Tafel des Christus an der Säule mit dem reuigen Petrus in S. Catalina, jetzt im Sagrario. Die Figur des Heilands ist knochig-hart, grad nach vorn stehend wendet er das Haupt dem Apostel zu, der seinen Schmerz mit der einen Hand am Herzen, der andern am Auge beteuert. Unten zwei interessante Stifterbildnisse: der Mann ein mächtiger Kopf mit grossen Augen und dem Ausdruck tiefer Sammlung; die Frau in schwarzem ausgeschnittenem Kleid und weissem Schleier.

Sehr nahe unserm Meister stehen die Tafeln eines Retablo, der früher an hervorragender Stelle in der Parochie S. Vicente gestanden haben muss; zwei grosse Figuren der hll. Rochus und Sebastian sind jetzt in der Sakristei aufgehängt; und ein sehr schönes Stifterbild dreier knieender jugendlicher Ritter, von einem heiligen Bischof vorgestellt, in reicher Landschaft, in der kleinen nördlichen Eingangshalle (*porche*), sie verdienten ein besseres Los.

WERKE IN ANDEREN STÄDTEN ANDALUSIENS

Von Gemälden, mit welchen Campaña nach Pacheco noch andere spanische Orte bereicherte, ist den Biographen nur der Retablo in der Kirche S. Maria la mayor zu Carmona bekannt, einem sechs Meilen von der Hauptstadt gelegenen Orte der Provinz Sevilla. Diese Angabe stammt aus Ponz (Viage XVII, 201), der sie wahrscheinlich von einem Geistlichen der Kirche erhielt. Aber er schreibt das wirkliche Werk des Meisters, das ganz in der Weise des Retablo von S. Ana gearbeitet ist, dem Pacheco zu, während er eine obskure Arbeit in der Nähe des Eingangs der Kirche für die Campaña's hielt.

Der Retablo von Carmona steht über dem Altar der Kapelle der hll. Bartolomäus und Joseph, an der Epistelseite der Kirche. Dem Maler gegeben war eine Zusammenstellung von Heiligenfiguren, wie sie in den Retablos des XV. Jahrhunderts sehr oft vorkommt. Das Schema war: in der Mitte eine Statue, darüber etwa die Asunta oder die Dreifaltigkeit, an den Seiten Heiligen und Apostel (hier die beiden Johannes, und S. Bartolomäus zweimal); in der Predella eine Beweinung, an ihren Seiten Halbfiguren (hier Hieronymus und Athanasius, S. Catharina und Margaretha).

Alle diese Tafeln sind in warm bräunlichem Ton mit gesättigten Farben und zart verschmelzendem Pinsel gemalt. Ein Zug tieferregter Empfindung geht durch alles, wie ein Nachklang der umbrischen Schule. Die Asunta schwebt auf dem Grund eines lichten Tageshimmels, unter dem sich eine sonnenhelle, fast in weisser Glut verschwimmende Landschaft ausbreitet. Ihre Füsse ruhen auf dem weissen Tuch,

[1]) Das Mittelbild ist S. Maria de la paz, mit einem knieenden Geistlichen. In der Kreuzschleppung ist die von hinten gesehene Figur des Soldaten aus dem Spasimo. Hier steht die Seite 155 angeführte Unterschrift.

das zwei Engel ausspannen, vier andere halten ihr Gewand. Ihr Haupt lehnt sich sehnsuchtsvoll zurück, in den Mienen der Apostel liegt, bei ruhigen Geberden, der Schmerz des Abschieds. Der Täufer, ein edler, dunkler, bärtiger Kopf — eine tizianische Figur — hält ein Buch über dem Stein der Wüste ausgebreitet. Die hl. Margaretha ist ein bei ihm mehrfach vorkommender länglicher bleicher Kopf, eine Schwärmerin, mit den eigenen, bei englischen Typen oft vorkommenden, eingesunkenen Augen. Dem spanischen Märtyrerkultus ist geopfert in dem Titularapostel. Die Henkersarbeit ist nahezu fertig, ein Mensch hat die Haut des Vorderkörpers abgelöst, ein anderer noch abstossenderer hält die Gesichtshaut; gegenüber sieht man aber den Apostel noch ganz, bewaffnet mit dem Messer, hinter ihm ein Eingeborner in dem andalusischen weisswollenen Mantel mit bunten mäandrischen Stickereien.

Ein viel bedeutenderes, leider teilweise stark beschädigtes Altarwerk, das man mit völliger Sicherheit Campaña zuschreiben kann, befindet sich in der zweiten grösseren Stadt der Provinz Sevilla, Ecija, genannt die andalusische Bratpfanne (*la sárten de A.*). Der Freund alter Gemälde wird hier vor allem die vor der Stadt gelegene Kirche S. Iago aufsuchen müssen, wo er über dem Hochaltar einen der umfangreichsten Retablos der alten einheimischen Schule kennen lernen kann. An der Evangelienseite befindet sich ein zweiter Retablo mit einem grossen Kruzifix, dessen reiche vergoldete Schnitzarbeit im spätgothischen Geschmack (*cresteria*) aus derselben Werkstätte wie die des Hochaltars hervorgegangen ist. Der polychromierte Schrein für die heiligen Formen ist noch erhalten, nur das Bogenende ist abgeschnitten, um der Nische für jenes Kruzifix Platz zu schaffen. Wahrscheinlich befand sich früher an dessen Stelle ein Gemälde, und dann ohne Zweifel dasjenige, welches jetzt einen Platz als Seitentafel bekommen hat. Es ist dies eine freie Wiedergabe des gefeiertsten, überlebensgrossen Marienbildes von Sevilla, der Antigua der Kathedrale, deren Kopie man sehr oft als Wand- und Tafelbild in andalusischen Kirchen begegnet. Die Figur steht auf einer imitierten Goldtapete mit orientalischen Drachenfiguren. Es ist ein mildes, holdselig sinnendes Madonnengesicht, das blondlockige, wehmütig zur Seite blickende Kind umschweben Engel von seltener Zartheit und Liebreiz.

Der Seitenflügel rechts unten enthält den Besuch der Maria bei Elisabeth. Sie legt jener, die zur Erde blickt, die Hand auf die Schulter, mit der Linken berührt sie ihren Leib, sie scheint von Erregung überwältigt in die Knie zu sinken. Ihr folgen zwei junge Mädchen, die eine betend, die andere andächtig nach oben blickend. Lauter schmale Gestalten, in der ruhigen Bewegung einer Procession, mit unmalerischer Statuendraperie. Im Hintergrund ein römisches Ruinenfeld. In Rom würde man dies Bild *nazzareno assai* nennen.

Oben sieht man den zwölfjährigen Jesus im Tempel, eine Variation des Bildes im Retablo des Mariscal. Er steht auf einer Estrade, umgeben von Dreigruppen ernster, würdiger Kirchenlehrer. Beim Eintritt der Eltern scheint er den Konflikt der Kindespflicht mit dem höheren Beruf zu empfinden, sich zu verantworten, die Arme sinken herab, Hände drücken die bescheidene Verteidigung aus. Das vierte Stück ist die Asunta, eine Wiederholung der Tafel in Carmona. Die Heiligengestalten an dem schmalen schräg vorstehenden Rahmen des Retablo haben gelitten, einige sind zerstört.

CORDOBA

Dass Campaña für die Kathedrale von Cordoba gearbeitet hat, ist durch keine bis jetzt bekannt gewordenen geschichtlichen oder urkundlichen Nachrichten bezeugt, auch ist bisher von Niemandem, soviel ich weiss, ein Anteil des Künstlers an den zahlreichen Altargemälden dieses Tempels vermutet worden. Wenn ich ihm zwei Retablos daselbst zuschreibe, so stütze ich mich lediglich auf die Uebereinstimmung derselben mit seinen anerkannten und beglaubigten Werken, die ich durch wiederholte Vergleichungen erkannte. Bei einem Maler von so starker Idiosynkrasie hat man für solche Vergleichungen mehr Anhaltspunkte als bei vielen andern seiner Zeit.

Die in Frage stehenden Retablos befinden sich in zwei Kapellen der Ostseite: S. Nicolas und Asuncion. Die S. Nicolaskapelle war eine Stiftung des Kanonikus D. Bartolomé de Leon († 1545) und aus dem Jahre 1540. Die Mitte des Retablo nimmt eine übrigens unbedeutende bemalte Statue des Heiligen ein. Darüber ist das Hauptgemälde: Maria mit dem Kinde auf Wolken thronend, in blauem Gewand, auf gelbem Lichtgrund. Vier sie umschwebende Engel halten Passionswerkzeuge, einer reicht ein Kreuzchen, nach dem das schöne nackte Kind hinblickt; darüber die Kreuzigung, sehr ähnlich dem Rundbild im Retablo des Mariscal. Die grossen Seitentafeln enthalten den Sturz der Dämonen; die cordobesischen Märtyrer (ein Wald gekreuzigter Gestalten); die Verkündigung und die Epiphanie; ganz oben zwei plastische Medaillons Peter und Paul. In der Predella die Fusswaschung, das Abendmahl, das Gebet im Garten, und ein moderner Lückenbüsser.

Diese Gemälde sind schon von dem Kunstreisenden Ponz als „schätzbar" bemerkt worden, sie wurden damals dem Cesar Arbasía zugeschrieben (Viage de España XVII, 10 f.). Allein Niemand der die Fresken dieses wenig gekannten, obwohl seinen Schulgenossen in Sevilla überlegenen Malers gesehen hat, wird einen Augenblick an seine Urheberschaft denken können. Arbasía, der erst 1583 den Sagrario der Kathedrale in Fresco ausmalte und später die Capilla mayor der Kirche von Málaga, war ein ganz in den Schulen italienischer Wandmaler gebildeter Künster; ein geistreicher Komponist, gewandt in bewegten Gruppen und kühnen Raum- und Beleuchtungseffekten.

Die Gemälde unseres Retablo zeigen alle die aus Sevilla bekannten Eigentümlichkeiten Campaña's. Ausser der Uebereinstimmung in den Typen und in der Empfindung: den rötlichen Ton des Fleisches, die marmorartige Draperie, die römischen Ruinen im Hintergrund; manche realistisch-aparte Motive, z. B. das Kind, das vor den huldigenden Königen am Fingerchen saugt. Originell ist der Sturz der Engel. Vier streitbare Genien schweben über einem Knäuel kopfüberstürzender Gestalten, deren Oberkörper teilweise in der äussersten Finsternis — unter dem Rahmen — verschwunden sind; sie zücken ihre scharfen, langen Schwerter über vieren, die sie an Schopf und Rock gepackt haben. Es ist ein Bild voll blitzender Bewegung.

Die zweite Kapelle liegt an der rechten Seite des südöstlichen Eingangs; sie ist der Himmelfahrt Mariä gewidmet. Der Stifter war D. Pedro Fernandez de Valenzuela, „Maestrescuela" der Kathedrale, — nicht Kinderlehrer, sondern der Theolog, welcher dem Klerus der Kathedrale in allem zum Kirchendienst nötigen zu unter-

weisen hatte. Das eiserne Gitter (reja) mit dem von Engeln gehaltenen Wappen trägt die Jahreszahl 1554. Ueber der Mitte des Altars stehen die Statuen der heiligen Jungfrau und des Kruzifixes, darüber ein Gemälde der Dreifaltigkeit. Die sechs grossen Seitentafeln sind sämmtlich Einzelfiguren und Pendants: die Annunziata und der Engel, S. Jacobus und S. Sebastian, Johannes der Evangelist und die hl. Katharina. In der Predella die Geburt, die Epiphanie und die Stigmatisierung des hl. Franciscus.

Es ist also wieder, wie in Carmona, ein Figurenretablo. Obwohl der Gegenstand zur dramatischen Malerei keinen Anlass zu bieten schien, so liegt doch gerade das Bemerkenswerte dieser Arbeit in dem Pathos der gross gedachten, frei gezeichneten und scharf charakterisierten Gestalten. Ueberall hat er Motive gesucht, in welchen er sich als Beherrscher der Sprache der Affekte zeigen kann: erregte Blicke, kühne augenblickliche Wendungen. Ohne je in die konventionellen Kontraposte der Nachahmer Michelangelo's zu verfallen, lässt er uns doch spüren, dass er von ihm berührt worden ist. — Die Erfindung beurkundet stets den Originalkopf. Der hl. Sebastian, so oft nur eine schöne oder sentimentale Aktfigur, ist hier gefasst in dem Zusammenschrecken der plötzlichen Verwundung, in dem unwillkürlich abwehrenden Vorwärtszucken der Arme und Hände der gefesselten Gestalt, der Kopf gebückt, die Augen in der Todesangst an den Boden geheftet. Johannes, die Rechte hoch über dem Kelch, ist das Bild des begeisterten Lehrens. Jacobus ist der in der spanischen Renaissance so oft wiederkehrende Greisenkopf, mit den schroffen Augenbrauen und dem tragischen Blick, in dem man wahrscheinlich einen altrömischen und einen kastilischen Typus vereinigt glaubte. Die hl. Katharina von Alexandrien ist die christliche Heldin und Denkerin: feingebildete Züge, reine klare Stirn, die Augen von langen Wimpern beschattet, majestätische Haltung; die ausgestreckte Linke an den Griff des Schwertes gelehnt, die Rechte das heilige Buch ans Bein stemmend.

Bei der Betrachtung dieses (wie der S. Nicolasaltar) in einer reichen figurierten und bemalten Einfassung grottesken Geschmacks aufgebauten Retablos drängt sich die Frage auf, ob nicht auch der plastische und dekorative Teil vom Meister angegeben sein könne. Die Asunta kommt freilich nicht in Betracht, sie ist eine spätere, ziemlich fade Arbeit; das Kruzifix aber trägt ganz den Charakter seiner Zeichnung: es hat die etwas hageren obwohl edlen Formen des hl. Sebastian und den Typus des hl. Jacobus.

Manche Besucher der vielhundertsäuligen Moschee von Cordoba werden bei dieser Kapelle — wenn sie überhaupt über Mihrab und Maksurah Zeit haben der Kapelle einen Blick zu schenken — mehr von dem Altarfrontal mit Azulejos gefesselt werden, als von dem Retablo. Figurierte Thonplatten kommen zwar noch sonst hier vor, z. B. in der ehemaligen Taufkapelle, aber ihre Zeichnung verdient kaum Beachtung. In unserer Kapelle nimmt die ganze Vorderwand des Altars Eine Komposition ein: das Wunder des Wassers aus dem Felsen. Die Figuren in gelben und blauen Umrissen sind hier und da mit eben solchen oder grünen Halbtönen schattiert. Es ist kein Figurengedränge, wie sonst bei dieser Legende, sondern kleine Gruppen mit viel Zwischenraum, in der Wildnis verstreut. Links stehen Mose und Aaron, dahinter wasserschöpfende Frauen, eine ruft, den Arm hoch erhoben, den Vorfall in die Ferne hinaus. In der Mitte wandelt ein Kind mit schöner Vase auf der Schulter, ein Greis schleppt mühsam eine Wanne fort. Endlich rechts bücken sich Frauen über den neugeschaffenen Bach, zwei andere sitzen mit Kindern an der Brust auf dem Rasen in flachen Strohhüten. Alle diese Figuren sind künstlerisch gestellt, gefällig gruppiert,

sehr gut gezeichnet: das Ganze hat Luft und malerische Zufälligkeit. Die Arbeit gehört nach meinen Anschauungen zu dem besten was wir an Zeichnungen in der spanischen Keramik besitzen; vergleicht man sie mit dem berühmten, aber bis zur Karikatur verzeichneten Azulejos-Retablo im Alcazar zu Sevilla von dem Pisaner Nicolusio, so fühlt man den Unterschied von Handwerk und Kunst. Da keine ähnliche Arbeit in Cordoba vorkommt, so gewinnt die Annahme Wahrscheinlichkeit, dass hier ein fremder Künstler die Hand geliehen hat, vielleicht derselbe der den Retablo malte. Der Spruch auf dem Rand kann sich auf seine letzten Verdriesslichkeiten in Sevilla beziehen.[1]

Es wäre müssig, Vermutungen anzustellen, ob Campaña oder wann er in Cordoba verweilt hat. Gewöhnlich wurden den auswärtigen Künstlern Masse, Gegenstand und Bestimmungen über die zu verwendenden Materialien zugesandt, und sie stellten alles zu Hause fertig. Eher möchte es erlaubt sein, nach einer empfehlenden Mittelsperson zu fragen. Im XVI. Jahrhundert wurde die Gründung und Ausstattung von Kapellen in der Kathedrale sehr eifrig betrieben. Für sie waren die viereckigen Räume zwischen den Wänden der Moschee und den letzten ihnen parallel laufenden Arkaden die geeignetste Räumlichkeit. Aber nach dem was wir von den Malereien des XVI. Jahrhunderts in Cordoba sehen, war dort an leidlichen Malern kein Ueberfluss. Wenn es sich nun um malerisch-plastische Ausstattung von Kirchen handelte, wurde Niemand lieber zu Rate gezogen, als die Architekten. Jedermann weiss aus Raphaels und Michelangelo's Leben, welche Rolle sie selbst bei solchen Grössen gespielt haben.

Nun war seit 1547 der Oberbaumeister (maestro mayor) der Kathedrale Fernan Ruiz, Sohn des gleichnamigen einst aus Burgos berufenen Architekten, der im Jahre 1523 den Bau der grossen noch gothischen Chorkapelle (crucero) inmitten der Mezquita geplant und begonnen hatte. Schon dieser alte Ruiz (der ebenfalls den Uebergang von der Gothik zur Renaissance in sich selbst durchlebte) hatte zugleich die im Bau begriffenen Prachträume des Domes von Sevilla: die Sakristei, den Kapitelsaal u. a. begutachtet und geleitet; sein Sohn erbte nicht nur diese Doppelstellung, er wurde 1558 auch förmlich zu demselben höchsten künstlerischen Posten in Sevilla befördert, den er bereits in Cordoba einnahm, ohne den letzteren zu verlieren. Seitdem siedelte er ganz nach Sevilla über.[2] Nun erzählt Pacheco in der Epitome, dass dieser Fernan Ruiz ein Bewunderer Campaña's war. Er hatte u. a. geäussert, „in sämmtlichen Werken des Campaña gebe es keine schlecht gezogene oder schlecht verstandene Linie". Es wird ferner berichtet, dass Ruiz auch beim Fortbau der Capilla real im Dom zu Sevilla zu Rate gezogen wurde (1557); und für diese hat Campaña die Zeichnungen zu den Statuen der Könige im Auftrag des Kapitels gemacht. — Ein anderer Verehrer Campaña's in Cordoba war der Hausprälat des Erzbischofs D. Leopold von Oestreich, Juan Sigler de Espinosa, der auch eine Kapelle dort gegründet hat. Er behauptete, die Gemälde im Retablo des

[1]) Dasti in conspectu meo mensam adversus eos qui tribulant me anno 1558. — Noch ein dritter, aber kleiner Retablo befindet sich an der äusseren Südwand des Chors, eine Gründung des Kanonikus Juan de Castroviejo, und „dem heiligen Namen Jesu" gewidmet, das Haupt- und Mittelbild ist die Kreuzigung. Die Farbe war völlig verdorben, doch glaubte ich Kennzeichen Campaña's darin wahrzunehmen.

[2]) Llaguno y Amirola, Arquitectos de España. 1829. II, 182 ff.

Mariscal gehörten zu den besten in ganz Spanien.[1]) An einflussreichen Gönnern fehlte es unserm Maler also in Cordoba nicht.

Der spanische Biograph unseres Vlämings nennt ihn auch einen ausgezeichneten Bildhauer, ja in einem Lobgedicht lässt er ihn Michelangelo in der Skulptur erreichen! Aber er führt als seine Leistungen in dieser Kunst nur im allgemeinen viele geformte (*vaciadas*) Sachen an, besonders Anatomien in Basrelief, die noch zu seiner Zeit in Sevilla verbreitet waren, wahrscheinlich in den Ateliers. Pacheco war es immer mehr um Charakter, Schicksale, Ruf seiner Helden, als um Zusammenstellung ihres Werks zu thun. Jene ganz dekorativen Königsstatuen nach Campaña's Kartons gestatten kein Urteil in dieser Beziehung. Aber sollte es verlorene Mühe sein, die Skulpturen der Provinz aus diesen Jahrzehnten auf einen etwaigen Anteil des Meisters anzusehen? In dem Kruzifix der Kapelle der Asuncion glaubten wir schon eine Verwandtschaft mit den Malereien wahrzunehmen.

Die Kathedrale von Cordoba enthält wenig wertvolle Skulpturen aus diesem Jahrhundert, ausgenommen zwei Marmoraltärchen, die aber (*cosas de España*) in den dunkelsten Winkeln des Säulenlabyrinths versteckt sind. An der östlichen Aussenwand des gothischen Chors, unter dessen Sakristei befinden sich drei tiefe Kapellennischen, wie Grotten, deren Altäre selbst bei geöffneter Ostthüre und Sonnenlicht nur dämmerhaft zu sehen sind. Die erste und dritte dieser Nischen enhalten Marmorretablos.

Der rechts gelegene, mit der Darstellung der Präsentation stammt aus dem Jahre 1587 und ist in einer in Spanien nicht seltenen, gefälligen, weichen Manier der Hochrenaissance. Der andere, linke, ist wie die Kapelle, eine Stiftung des Priors Diego Fernandez de Argote aus dem Jahre 1543, und dem Apostel Barnabas gewidmet.[2]) Sein Stil steht der Frührenaissance nahe. Die Relieffiguren des Retablo und seiner Umgebung sind ohne Zweifel das beste was Cordoba in Bildhauerei besitzt.

Der Retablo ahmt die Form des Triptychons nach; in einer flachen viereckigen Nische sieht man die Kreuzigung, mit Johannes und Maria knieend; in Muschelnischen zur Seite die Apostel Barnabas und Matthias; daneben in Lunetten Büsten von Paulus und Petrus, in der Mitte ein flacher Giebel mit Cherubimkopf. Ueber den Simsen lagernde, angelehnte Gestalten, Kandelaber. Vor den Altar tritt ein umrahmender Rundbogen, dessen Laibung und Zwickel ebenfalls Relieffiguren tragen. Die Pfeiler des Bogens zeigen an den inneren Seiten die hl. Katharina und den Erzengel Michael, an der Stirnseite den hl. Sebastian und die hl. Lucia. Alles eingefasst von Pilastern mit grottesker Ornamentik, die zu dem delikatesten gehört, was der plateresque Stil aufzuweisen hat.

In diesen Figuren bemerkt man charakteristische Besonderheiten Campaña's: die etwas mageren Formen von Hals und Brust, mit angedeutetem Schlüsselbein und hervorstossenden Schultern; die längliche schmale Gesichtsform mit kurzer zurückliegender Stirn; den bald ernsten, bald tieferregten Ausdruck; die scharf angezogenen, die Formen offenbarenden Faltenmotive; den Ruinenhintergrund, — vor allem den

[1]) Ponz, Viage IX, 81 f. (Afirmaba) no haber en todas sus obras linea mal echada ni entendida. Epitome.

[2]) Die Kapelle wird zum Gottesdienst nicht mehr verwandt und ist stets durch die *reja* geschlossen. Gelegenheit zum Eintritt ist da, wenn der Kanonikus, der hier seine Chorgewänder aufbewahrt und die Schlüssel besitzt, vor und nach der Hora darin beschäftigt ist. Dieser hochwürdige Herr gestattete mir gern, sie währenddem mit der Kerze zu betrachten.

Geist des Meisters; es sind seine in Marmor übertragenen Gemälde. Und so ist es wohl nicht zu gewagt zu vermuten, dass sie mindestens nach seinen Zeichnungen, wo nicht nach seinen Modellen und unter seiner Leitung gearbeitet worden sind. Jedenfalls würde die Schule und Hand ihres Urhebers sonst in Cordoba nicht nachzuweisen sein.

Von Werken Campaña's in öffentlichen Sammlungen ist mir ausser dem im Musée Fabre nur die Madonna mit dem Kinde bekannt, in der Galerie des Berliner Museums.[1] Sie reicht dem Kinde die Brust. Das Bild ist nicht gerade geeignet für den Maler zu gewinnen, man wird kaum verstehen, wie man Campaña einen Schüler Raphaels nennen konnte: nichts kann entfernter sein von dessen Heiterkeit und Anmut. Um so leichter wird man seine Entstehung auf spanischem Boden vermuten. Jene dem spanischen Wesen eigene Verschmelzung des unbefangensten Naturalismus mit der Mystik, die später den Zurbaran und Murillo ihren Charakter gab, ist schon in diesem Bilde unverkennbar. Das Kind z. B. ist eine Studie nach dem Leben, in der er wahrscheinlich nicht eine Linie verändert hat, um es der andächtigen Bestimmung des Gemäldes anzupassen. Das starke Einbiegen der Rückenwirbelsäule, mit dem Einziehen der Knie, dies sich recken vor Behagen, ist das Gebahren eines gesunden, kräftigen, schon an der Grenze des Säuglingsalters stehenden Knaben. In den schönen Händen der Maria ist jede vlämische Erinnerung verschwunden, es sind andalusische Hände. Hätte er auch im übrigen eine junge Sevillanerin gemalt, wie es Murillo that, er würde vielleicht ein befriedigendes Bild geliefert haben. Ein nationaler Zug ist wohl in den grossen Augen und langen Wimpern, und etwas von Modell in den mageren Wangen und dem Mund. Aber es scheint als habe er aus seinen Zeichnungen nach der Antike ein hartes, steinernes, wie er meinte „idealschönes" Wesen hineingebracht, das zu der ungraziösen und befangenen Bewegung passt. Dieses Weib ist ohne Zweifel jungfräulich; ja die Mutterpflicht scheint ihr etwas Fremdartiges, fast Unheimliches, das sie ausübt wie eine Heilige, eine Nonne, die mit irgend einem von mönchischer Phantasie ersonnenen Mysterium begnadigt ist. Der Kopf stimmt, besonders in der Stellung und dem weissen Kopftuch, auffallend mit der Frau über der Maria in der Kreuzabnahme, nur sind die Züge hier schärfer und doch jugendlicher.

ABREISE UND ENDE

Grössere Anerkennung konnte einem Maler und gar einem Ausländer nicht zu Teil werden, als Campaña in Andalusien gefunden. Er hatte seinen Namen eingezeichnet in Spaniens grösster Kathedrale; man hatte ihn verlangt für die ersten Tempel des glänzenden Sevilla und die reiche Kirche S. Isidors, für die hochangesehenen Klöster der Dominikaner und Minoriten: S. Pablo und S. Francisco; für die grössten Städte der Provinz: Ecija und Carmona; und auch zwischen den achthundert-

[1] Sie wurde von Waagen 1836 erworben und ist im alten Katalog unter No. 409 erwähnt. H. 71, Br. 54 auf Eichenholz. Seit der neuen Aufstellung im Magazin.



PEDRO CAMPAÑA

MARIA MIT DEM KINDE

ORIGINAL IN DER K. GEMÄLDEGALERIE ZU BERLIN

RAD. VON A. PFRÜNDER

jährigen Säulengängen der Moschee Abderrhaman's begegnete man seinen Gestalten. Die ersten Granden Andalusiens hatte er porträtiert. Was bestimmte ihn die neue Heimat nach so vielen Jahren zu verlassen? Pacheco sagt, der Verdruss über die bösen Worte einheimischer Kollegen. „Wo alle Verständigen und Wohlgesinnten nur zu loben finden, da findet der Neid Anlass zum Niederziehen. Seine Kunstgenossen sprachen verächtlich über den Retablo von S. Ana in Triana. Dies und die Sehnsucht sein Vaterland wiederzusehen, bewogen ihn, unsere Stadt zu verlassen". Um das Jahr 1562 scheint er nach Brüssel zurückgekehrt zu sein. Ein Sohn, Johann Baptist blieb zurück.

In den letzten Jahren, als jene Maler aus Rom zurückkehrten, die sich dort als Gehülfen der grossen Unternehmer, wie Vasari, Zuccaro, völlig italianisiert hatten, und die Spanier mit dieser „modernen Manier", oder „guten Manier" bezauberten, wurde man hart gegen die „trockene vlämische Art" des zurückgebliebenen Maese Campaña. Schwer ist anzugeben was sie mit jener guten Manier meinten: Michelangelo sollte sie erfunden haben, Dürer hatte sie nicht besessen, wohl aber Zuccaro, Peregrin Tibaldi, Luis de Vargas, Berruguete. Grosse bewegte Linienführung, breiter Vortrag, kühne Wendungen und Verkürzungen. Klarer ist, dass sie Manieristen von reinstem Wasser waren, denen jeder „Geschmack der Natur" verhasst war, dass sie gewisse typische Masken und Schulattituden für Erkennungszeichen des wahren Künstlers hielten, dass ihnen schlichte Empfindung ganz fremd war und dass sie dem Los nicht entgangen sind, in Leerheit der Formen und „Karikaturen des Heiligsten" zu endigen. Keinem von ihnen ist es gelungen wie diesem Fremden, die Gestaltenwelt, welche die Phantasie des katholischen Spaniens beherrschte, im Geist und Geschmack jener Zeit so künstlerisch, so vollständig und so tief auszudrücken.

Pacheco deutet ferner an, dass ihn in Brüssel nach Andalusien zurückverlangt hat, — wie hätte es anders sein können! Aber „sein hohes Alter, die Gefahren der Reise zur See, die von feindlichen Schiffen wimmelte, die viele Arbeit (und der Verdienst) die er in Brüssel fand mit den Patronen für die Tapisserien, die Ernennung durch den Herzog Alba zu seinem Oberingenieur (ingeniero mayor), dies alles hielt ihn in Flandern fest".

Er war bald nach seiner Rückkehr (das Dokument[1]) ist vom 27. Mai 1563) von der Stadt zum Nachfolger Michel Cocxien's als künstlerischer Leiter der Brüsseler Tapetenfabrik, d. h. als Zeichner der Kartons ernannt worden. Er hatte in diesem wichtigen Posten Roger van der Weyden und Bernaert van Orley zu Vorgängern. Der Gehalt betrug fünfzig Gulden.

„Aber während dieser achtzehn Jahre, fährt unser Gewährsmann fort, machte er noch herrliche Tafeln, die er nach Sevilla sandte, seiner vielgeliebten Stadt.[2]) Auch malte er sein eigenes Bildnis in Lebensgrösse, in der Kleidung die sie dort zu Lande in der kalten Jahreszeit tragen [im Pelzmantel]; dieses nahm ihm der Senat von Brüssel ab, und es ist aufgehängt in dessen Kapitel (Hôtel de ville) zur Ehre seines Volks und Vaterlands".[3])

---

[1]) Mitgeteilt von A. Wauters im Bulletin de l'Académie roy. de Belgique, a. a. O. 556 f.

[2]) En los cuales hizo famosas tablas que envió á Sevilla, como á tan querida suya. Epitome.

[3]) Dies Bildnis ist wahrscheinlich in dem Brande des Stadthauses untergegangen. Nach einem anderen Selbstporträt ist die Zeichnung Pacheco's gemacht, die in seinem Bildniswerk enthalten ist.

Als Campaña's Todesjahr wird gewöhnlich 1580 angegeben. Die Epitome sagt, er sei im Jahre 1588 am Alter gestorben. Wenn 1503 sein Geburtsjahr war, wenn er noch achtzehn Jahre in Brüssel lebte, so müsste er 1562 Spanien verlassen und das 85. Lebensjahr erreicht haben.

Campaña nimmt unter den Niederländern, die seit dem Anfang des XVI. Jahrhunderts nach Italien strömten, um dort ihre Kunst neuzulernen, eine der ersten, vielleicht die erste Stelle ein. Aber während die anderen jenen mächtigen Eindrücken gegenüber ihr altes Kunstgerät fortwarfen, so besass er Persönlichkeit genug, um sich seinen eignen Sinn, seine Freiheit — seine Wahlfreiheit — zu wahren; er verstand es, das was zu seinem Naturell passte, sich anzueignen, ohne das heimatliche Erbe zu veräussern.

Er studierte die alten Statuen und die römische Landschaft, Michelangelo und Raphael, vielleicht auch von den Venezianern wurde er berührt: aber die Erinnerungen an sie treten bald schärfer bald verschwornmener hervor auf einem älteren Grund. Diese frühere Schicht ist erkennbar in dem zarten Fleiss jener kleinen Tafeln, in der Sauberkeit und Strenge, zuweilen bis zur Härte, seiner Zeichnung, in der Freiheit von Phrase, in einem Zug wahrer Empfindung, endlich in dem damals fast verschollenen Element realistischer Beobachtung.

Sein Talent lag mehr in der Erfindung, im Ausdruck und im Helldunkel, als in der Raumgestaltung, in der Komposition, dem freien Zug und Koncert der Linien. Beim Entwurf der Einzelfiguren behält er oft das Ganze nicht genug im Auge. Sein Schönheitssinn war wohl geläuterter, als bei allen Landsleuten seiner Richtung, obwohl er der herben Wahrheit oft das Gefällige opferte. Aber es finden sich keine gemeinen und hässlichen Gesichter, keine Verzerrungen in seinen Werken; nie hat er sich unter dem Vorwand der Schönheit an die Lüsternheit gewandt, wie manche Niederländer des spätern XVI. Jahrhunderts. Dieser Schönheitssinn zog ihn zur Antike und zur Plastik, und zu Raphael, dessen Studium wenigstens sein Meisterwerk auf überraschende Weise enthüllt. In der tieferregten Bewegung und dem Pathos vieler seiner Figuren klingen Eindrücke Michelangelo's nach. In der Gewandung nahm er sich oft zu sehr die Sculptur zum Muster; Pacheco lobt besonders seine weissen Stoffe. Er legte mehr Gewicht auf das Helldunkel als auf die Farbe: derselbe Schriftsteller führt ihn als Beweis an, dass Gemälde aus der Nähe wie aus der Ferne die plastische Rundung (*relieve*) besitzen können. Damit hängt seine Neigung zu dem braunen Ton zusammen, den er aus Flandern mitgebracht zu haben scheint; er steigt herab bis zum finsteren, aber in seinem schönsten Werk erhebt er sich zu ganz klarem, warmem Licht und oft schwächt er die Farbe in den Lichtflächen, und verspart die volle Sättigung für die Schatten. Vergegenwärtigt man sich seine drei Hauptwerke in Sevilla, so gewahrt man, dass er mit sehr verschiedenen malerischen Systemen abwechseln konnte. Seine Erfindungsgabe tritt besonders in dem hervor, was man sonst „die poetische Erfindung" nannte. Er kannte die Kunst, sich zum Augenzeugen der Geschichte zu machen, jene Kunst der Wiederbelebung, die auf Beobachtung des Lebens und Kenntnis des menschlichen Herzens beruht, und die Rembrandt im höchsten Masse besass.

Darf man sich aus seinen Werken einen Begriff von seiner Person machen, so war Campaña ein Mann von starkausgeprägter, zuweilen ans bizarre streifender Eigenheit, die sich aber mit elastischer Beweglichkeit und Eindrucksfähigkeit wohl vertrug. In scharfen Umrissen steht seine Gestalt inmitten einer Menge charakterloser, unwirklicher Figuren, die diese Periode — oder soll man sagen, diesen Zwischenakt — der spanischen Malerei ausfüllen. Unter seinen Kennzeichen könnte man auch einige Grillen nennen, z. B. die Seitenblicke, welche verschiedenen Sinn haben. Niederdeutsch im Grund seines Wesens und eben auch in Aneignungs- und Anpassungsfähigkeit, giebt er sich den Eindrücken der grossen Meister des Südens hin. Vielleicht wäre etwas ganz anderes aus ihm geworden, wenn er nicht in die total verschiedene spanisch-katholische Welt versetzt worden wäre. Dort musste er seine ganze Kunst auf die Auslegung der kirchlichen Stoffe im Geist spanischer Inbrunst hinlenken. Die Anhänglichkeit an die zwei Jahrhunderte übliche mittelalterliche Form des vielgeteilten Retablo's, die damals noch bestehende Vorliebe für vollendende Ausführlichkeit, die Empfindungsskala des katholischen Kirchenjahres — das stand mehr im Verhältnis zu seinen früheren Eindrücken; und viel von dem was er in Italien aufgenommen sank zurück, um jedoch bei günstigen Anlässen wieder aufzutauchen.

Der Erfolg, den er in Andalusien hatte, beruhte wohl auf zwei Eigenschaften. Keiner verstand die religiöse Empfindungsweise des Spaniers so zu treffen, manchmal bis zum Schroffen und Schauerlichen. Dann aber war er einer der ersten, wo nicht der erste, welcher voll von dem lebendigen Eindruck der grossen Italiener nach Sevilla kam, und zwischen hier und dort gleichsam eine persönliche Leitung herstellte. Den Sevillanern erschien er als unmittelbarer Schüler Raphaels. Daher singt sein Biograph von ihm[1]):

Quien llegó con la pintura
al divino Rafael,
I del Angel Micael
osó alcanzar la escultura.

DER ITALIENISCHE HOLZSCHNITT IM XV. JAHRHUNDERT

VON FRIEDRICH LIPPMANN

(FORTSETZUNG)

Die feine, etwas magere Behandlungsweise mit dünnen Linienzügen, welche für die venetianischen Vignetten charakteristisch ist, finden wir mitunter auch bei grösseren Schnitten angewendet, namentlich in den Randeinfassungen, mit denen die Anfänge der Bücher oder der Beginn grösserer Abschnitte des Textes ausgeschmückt

---

[1]) J. M. Asensio, Pacheco y sus obras. Sevilla 1876. 205 f.

sind. Derartige Einfassungen bringen die Drucker auch oft bei Werken an, welche im Uebrigen keinerlei künstlerische Ausstattung erhalten, oder in denen höchstens Illustrationen zu einem oder dem andern besonders bedeutungsvollen Gegenstande des Textes eingefügt sind. Einige von diesen Einfassungen sind gleichsam in steter Wanderung begriffen. Sie tauchen in vielen Drucken ein und derselben Offizin auf, gehen gelegentlich an andere Druckereien über, und bleiben oft Jahrzehnte lang im Gebrauch.

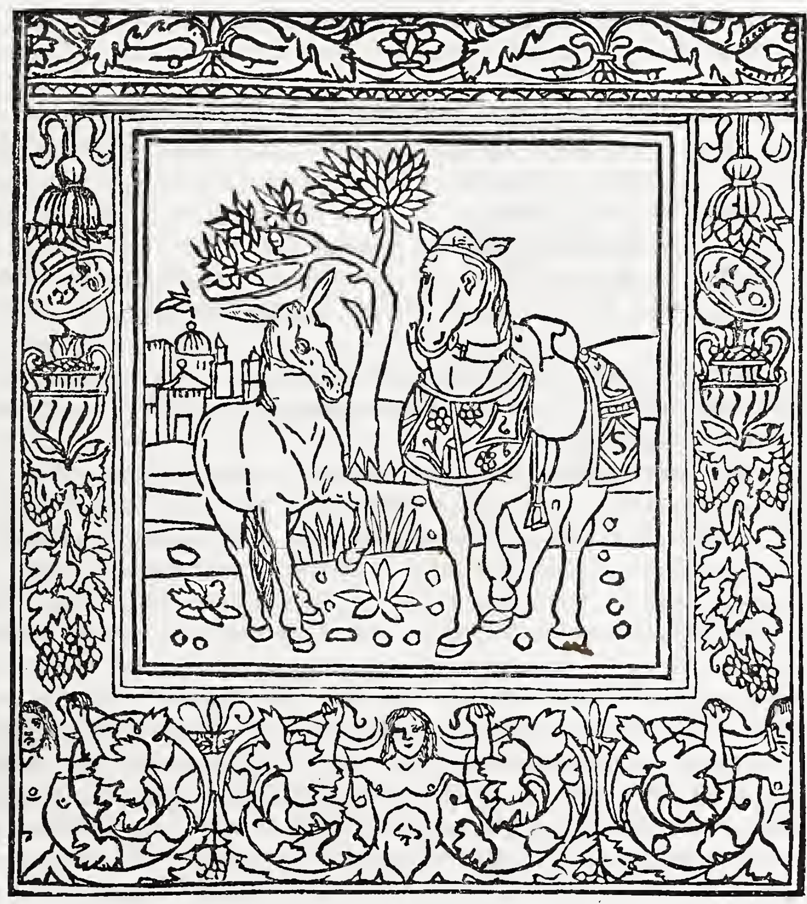


Theseus und Minotaur aus dem „Plutarch". Venedig 1491.

Gewöhnlich bilden die Einrahmungen eine leicht und zierlich aufgebaute Säulen- oder Pilasterarchitektur, reich ausgestattet mit Figurenfriesen, Ornamenten, Schildern und Trophäen. Ziemlich gleichzeitig mit dem Aufkommen der Vignettenschnitte treten auch diese, ihnen im Stil ähnlichen Verzierungen auf. So in der Malermibibel und anderwärts. Eines der frühesten aber auch reizendsten Beispiele dieser Gattung findet sich in dem 1491 von Giovanni Ragazzo de Monteferrato gedruckten „Plutarch" (Hain 13129). Auf einem Sockel, der in der Mitte ein leeres Wappenschild trägt — zum Hineinmalen des Wappens des Besitzers des Buches — nackte, hörnerblasende Reiter und musicierende Satyre. Neben den mit antiken Cameenköpfen

geschmückten zierlichen Pilastern Meergötter, auf hohen Stangen Trophäen haltend. Das Ganze wird oben von einem ornamentierten Fries mit darüber gesetzten Halbbogen abgeschlossen; rechts und links auf dem Kranzgesims der römische Adler; Fruchtgehänge, Schilder und Delphine füllen die Eckfelder.

Der Typus dieser Ornamentation kehrt mit entsprechenden Abwechslungen häufig wieder. Die Ausschmückung steht immer in deutlicher Beziehung zu dem



Aus dem „Aesop" Venedig 1491—92. Fabula XLV „De equo et asello"

Inhalt des so ausgestatteten Druckwerkes, allerdings nur desjenigen, für welches die Einfassung angefertigt und in dem sie zuerst verwendet wurde. Da aber die Drucker den einmal vorhandenen Holzstock ferner auch in einer Menge anderer Bücher ihres Verlages anbringen, unbekümmert ob die Anspielungen hier noch am Orte sind, oder nicht, so gelangen heidnische Fabelwesen und christliche Symbole dazu, Textseiten zu schmücken, zu deren Inhalt sie in keiner Weise passen.

Innerhalb der Umrahmung der ersten Seite pflegt sich häufig dann noch eine Figurendarstellung zu finden. In dem „Plutarch" füllt ein prächtiger Holzschnitt etwa

den halben Innenraum der erwähnten Einfassung. Er stellt den Kampf des Theseus mit dem Minotaur dar, und ist ganz in der Weise und offenbar von dem Meister der Vignetten der Malermibibel vortrefflich gezeichnet und ausgeführt. Dieser Holzschnitt gehört zu dem Besten, was wir von der Hand jenes unbekannten Künstlers besitzen. Die Attitüde und Auffassung des kämpfenden Paares gemahnt einigermassen an Antonio Pollajuolo in seinen bekannten Kupferstichen.

Das Schicksal dieses Holzschnittes bietet ein Beispiel für die sonderbaren Wanderungen der Holzstöcke von einem Druckort zum andern, und zeigt, wie unsicher es zuweilen sein kann, aus dem Vorkommen eines Holzschnittes in einem Buche auf seine Anfertigung am Druckort zu schliessen. Der „Theseus und Minotaur" aus dem venetianischen „Plutarch" von 1491 taucht schon 1495 in Forli wieder auf, bei einem Drucker Hieronimo Medesano („Parmensis"), abgedruckt am Schluss eines kleinen Büchleins: „Nicolaus Ferettus, De structura compositionis . . . ad componendas epistolas". Die Darstellung des kämpfenden Theseus steht in keinerlei erkennbarem Zusammenhang mit dem Inhalt des Schriftchens, so dass der Drucker das Bild auf das Schlussblatt offenbar nur gesetzt hat, um diesem ein gefälliges Aussehen zu geben. Wäre die venetianische Herkunft des Stockes unbekannt, so würde man sicherlich leicht geneigt sein zu vermuten, dass er in Forli entstanden sei.[1])

Gleichzeitig mit dem Aufkommen der Vignette und neben dieser bildet sich eine breitere und derbere Weise des Konturschnittes aus, die den Illustrationen grösseren Formates angepasst ist.

Unter den venetianischen Illustrationswerken, in denen solche grössere Holzschnitte Anwendung finden, tritt uns zunächst die so oft und mit so sichtlicher Vorliebe als Bilderbuch gefasste Fabelsammlung, der „Aesop" entgegen. Die Versifikation des Accio Zuccho, welche wir schon in dem Veroneser Druck von 1479 kennen gelernt haben, erscheint 1491 in einem Kleinquarto-Bändchen bei Manfred von Monteferato in Venedig. Die Kompositionen der 91 Holzschnitte in dieser Ausgabe lehnen sich zwar teilweise an die Motive der ältern, namentlich der Veroneser an, aber auch da, wo dies der Fall ist, doch in so freier Umbildung, dass die Venetianer Schnitte völlig den Wert selbständiger Erfindungen beanspruchen dürfen. Ein tüchtiger und gewandter Künstler entwarf die Zeichnungen. Die Tiere sind lebendig und mit grosser Sicherheit, die menschlichen Figuren mit feiner Grazie gezeichnet, der Gegenstand der Fabel immer sehr prägnant erzählt. Als Rahmstücke gearbeitete, sich wiederholende, geschmackvolle Bordüren fassen die Darstellungen ein. Der Schnitt ist in zarter Umrissmanier vortrefflich ausgeführt. Das zierliche Büchlein scheint viel Verbreitung gefunden zu haben, denn es erlebt eine Reihe von Auflagen bis nach 1500.[2])

---

[1]) Auf dem ersten Blatte des oben citierten Büchleins des Ferettus findet sich die häufig vorkommende Darstellung des auf dem Katheder lehrenden Professors, umgeben von seinen Hörern, in einem freien Konturschnitt, wahrscheinlich ebenfalls venetianischen Ursprunges.

[2]) Das Buch scheint zuerst ohne die sonst gewöhnlich an den Anfang gestellte Lebensbeschreibung des Aesop herausgekommen zu sein. In dem einzigen mir bekannt gewordenen Exemplar der Ausgabe der Fabeln von 1491 ist die „Vita Esopi" 1492 datiert. Diese „Vita" nach der Version des Francesco Tuppo hat die Schlussschrift: Impressum Venetiis per Manfredum de Monteferato de Sustreno de benellis MCCCCLXXXXII die XXVI Martii regnante domino Augustino Barbadico inclito Venetarum principe. Hierauf folgen als zweiter Teil

Mit höchster technischer Virtuosität behandelte Holzschnitte treffen wir bald darauf in Venedig in einem Werke, dessen Inhalt nach modernen Anschauungen wenig Gelegenheit zu künstlerischer Bethätigung bieten würde: in einem Handbuch der Medizin für den praktischen Gebrauch der Laien. Ein deutscher, in Italien lebender Arzt, Johannes Ketham hatte einen „Fasciculus de Medicina" aus den gebräuchlichsten medizinischen Schriften der Zeit kompiliert, und zuerst 1491 bei den Gebrüdern Johannes und Gregorius „de Forlivio" — oder wie sie sich auch zu nennen pflegen „de Gregoris" in Druck ausgehen lassen. Diese erste lateinische Ausgabe des Buches, ein dünnes Heft in Grossfolio (Hain 9774) hat nur einige anatomische oder medizinische Abbildungen, wie den „Aderlassmann", eine schematische menschliche Figur mit der Angabe der Körperstellen, an denen zu verschiedenen Zeiten die Ader zu schlagen ist, eine ähnliche Figur mit der Angabe der am häufigsten vorkommenden Arten der Verletzungen u. dergl. Trotz ihrer rein technisch-sachlichen Bedeutung und des fast kunstwidrigen Beiwerkes haben diese Figuren vermöge ihrer energisch-strengen und altertümlich herben Weise der Zeichnung einen unverkennbaren Zug von Grossartigkeit. Mit der im Vorhergehenden erwähnten und abgebildeten Figur im „Arbor Consanguinitatis" von 1491 haben die anatomischen Figuren in der Princeps des „Ketham" eine gewisse Aehnlichkeit, so dass sie vielleicht von derselben Hand herstammen. Der Konturschnitt ist hier mager und eckig.

Zwei Jahre später, 1493, erscheint das Handbuch des Ketham bei demselben Drucker in italienischer Uebersetzung und in neuem, reicherem künstlerischem Gewande.[1] Bei der Version in die Lingua volgare mochte dem Drucker auch die Vermehrung der Bilder angemessen erscheinen, so sind jetzt die alten Stöcke durch neue vollkommenere ersetzt und einige freie Kompositionen hinzugefügt.

Wenn wir heute nicht mehr recht absehen, wozu in einem rein sachlich medizinischen Handbuch Darstellungen wie der lehrende Arzt auf seinem Katheder, oder der Arzt in Beratung mit seinen Kollegen und Aehnliches, eingefügt sind, so müssen wir uns, um ihren Zweck zu begreifen, in die Anschauungen jener Zeiten versetzen. Den Menschen des damaligen durchschnittlichen Bildungsgrades fiel es schwer, abstrakte Begriffe lediglich aus logischen Deduktionen zu bilden, daher war die Unterstützung des Wortes durch sinnliche Anschauung überall willkommen. Die Bilder gehörten sehr wohl zur Sache, sie waren keineswegs überflüssig und weder als künstlerischer Luxus beigegeben, noch wurden sie als solcher aufgefasst. Das Bild des lehrenden Arztes bedeutet etwa, dass hier eine ernsthaft wissenschaftliche Darlegung beabsichtigt wird, für den Käufer klarer und eindringlicher, als es eine entsprechende Aufschrift zu bewirken vermochte u. s. w. So betrachtet stellt sich der Bilderschmuck nicht als bloss naivkindliche Zugabe dar, wie es leicht den Anschein gewinnt. Neben den rein technisch-medizinischen Abbildungen, welche teilweise aus der frühern Ausgabe herübergenommen oder ihr nachgebildet sind, erscheinen in der von 1493 drei die Folioseite einnehmende Holzschnitte: der Arzt

---

die Fabeln: Acci Zucchi . . . in Aesopi fabulas interpretatio . . . etc. a. E.: Impressum Venetiis per Manfredum . . . . de Sustreno MCCCCLXXXXI a di ultimo Zenaro. folgt: Tavola dele predette fabule. Andere Ausgaben mit denselben Schnitten 1492, 1493, 1497 u. s. w.

[1] (Ketham, Joh.). Incomincia el dignissimo Fasciculo de Medicina in Volgare . . . . a. E.: . . . . qui finisce el fasciculo di Medicina Vulgarizato per Sebastiano Manlio Romano e stampito per Zuane e Gregorio di Gregorii Nel 1493. V Februario in Venexia. Fol. (Hain unbekannt). Vergl. Choulant, Geschichte u. Bibliogr. d. Anatomischen Abbildung. 1852. 8°.



Aus Ketham: „Fasciculus de Medicina". Venedig 1492.

Petrus de Montagnana auf seinem Katheder lehrend, unten sitzen ein alter Mann und eine Frau mit einem Kinde als Repräsentation der Patienten; eine Beratung von Aerzten in einer Säulenhalle, die Sektion einer Leiche mit dem Lehrer auf dem Katheder und den unten stehenden, der Sektion zusehenden Schülern, und endlich ein Pestkranker auf seiner Lagerstätte, umgeben von mehreren Personen, darunter einem Manne, der zwei Räucherfackeln trägt.

Die Zeichnung rührt unzweifelhaft von einem Künstler her, der dem Gentile Bellini sehr nahe steht. Die Figuren sind etwa 12—15 cm hoch, von gediegener Bildung namentlich die Köpfe. Die Kompositionen zeigen eine ruhige, fast reliefartige Anordnung, welche mit dem strengen einfachen Konturschnitt vortrefflich harmoniert, Die Scenen des sterbenden Pestkranken und die Beratung der Aerzte haben einen Zug von jenem feierlichen Ernst, den die venetianische Kunst bei Darstellung bedeutsamer Vorgänge so vortrefflich zum Ausdruck zu bringen weiss.

Das Buch des Ketham erlebte noch vor 1500 mehrere Auflagen. Schon 1495 ist die schöne Platte mit der Leichenöffnung nicht mehr vorhanden, oder nicht mehr brauchbar und durch eine geringe Kopie ersetzt, und in der Ausgabe von 1500 endlich sind mehrere Stöcke durch Kürzen der untern Partie verstümmelt.[1])

Die Drucker des „Ketham", das Brüderpaar „de Gregoriis", scheinen sich die Kultivierung des Holzschnittes besonders angelegen sein zu lassen, mit Vorliebe geben sie den Druckwerken ihrer Offizin künstlerischen Schmuck. Eine von ihnen 1499 gedruckte lateinische Uebersetzung des Herodot (Hain 8472) zeigt auf dem ersten Blatte eine überaus prächtige Randeinfassung, bestehend aus einem reichen Pilasterornament, weiss auf schwarzem Grunde, unten in kräftigem Konturschnitt eine nicht erklärbare, vielleicht aus missverstandenen antiken Motiven gebildete Darstellung. Im oberen Eckraum neben der Initiale sieht man den Autor an seinem Tische sitzend, während Apollo ihm den Lorbeerkranz auf das Haupt setzt.

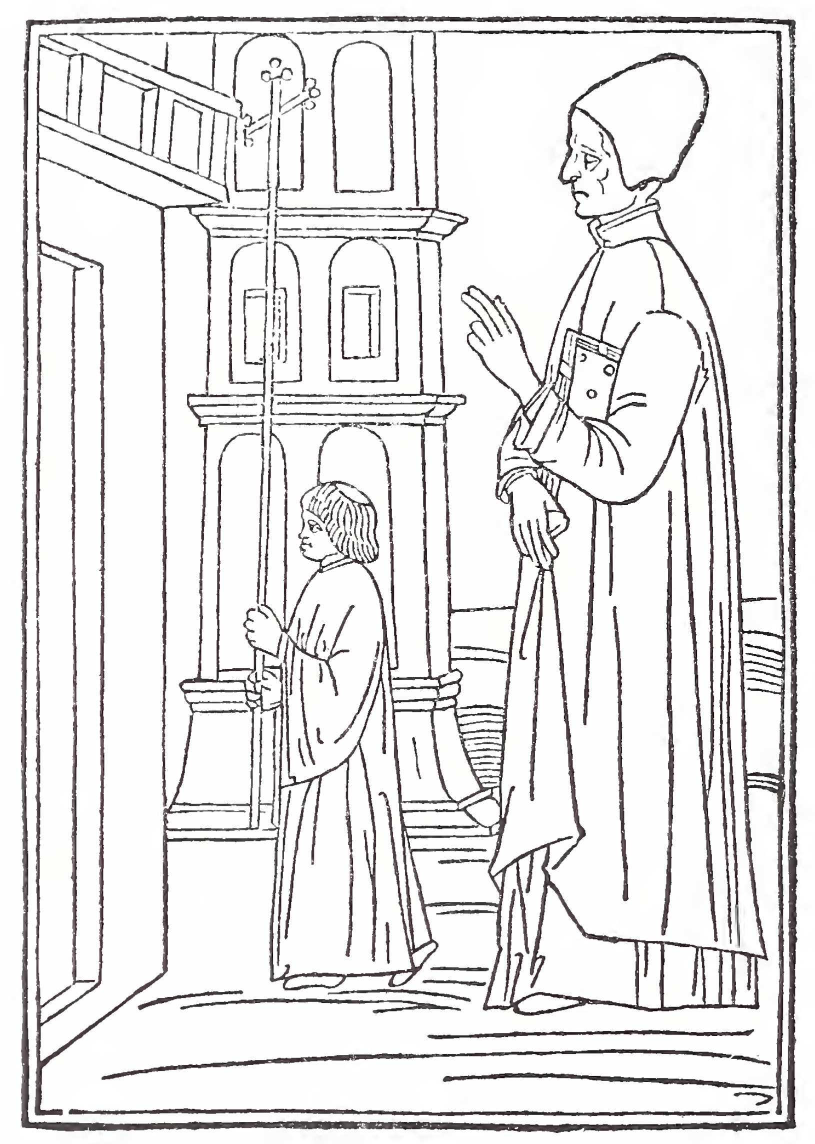
Es ist dies vielleicht die prächtigste unter allen ähnlichen typographischen Zierleisten der Epoche, von unübertrefflicher Eleganz des Aufbaues und vollendeter Reinheit der xylographischen Ausführung, vergleichbar nur dem feinsten Intarsiawerk. In seiner Wirkung scheint dieser schöne Holzschnitt mit den einfachen Mitteln von Weiss und Schwarz erfolgreich mit der prächtigsten Miniaturmalerei zu konkurrieren. Zum zweiten Male verwendet findet sich die Bordüre (ohne die Darstellung des Herodot und Apollo) in einer Ausgabe der Werke des hl. Hieronymus von 1498 (Hain 8581), wo die mythologische Darstellung im Unterrand allerdings wenig hinpasst (Band II fol. AAz rect.).[2])

In der „Doctrina della Vita Monastica" des Beato Laurenzo Justiniano, 1494, ohne Druckername, wahrscheinlich aber ebenfalls bei de Gregoriis gedruckt, findet sich ein interessanter Holzschnitt: der selige Mönch zur Kirche schreitend, die Rechte segnend erhoben, vor ihm ein Ministrant das Kreuz tragend. Die Figur des Mönches ist vollständig einem Gemälde entlehnt, welches Gentile Bellini 1465 für die Kirche Maria del Orto fertigte. Dieses Bild in Tempera auf Leinwand ausgeführt, stellt denselben seligen Laurenzo Justiniano dar, von mehreren Figuren umgeben. Die Gruppe der umgebenden Personen und die Aureole um das Haupt des Mönches hat der Holzschneider weggelassen, den Charakter der Hauptfigur aber, ja selbst den Typus des

[1]) Die Beschreibung der verschiedenen Ausgaben bei Choulant a. a. O.

[2]) Eine Nachbildung dieser Randeinfassung bei Yriarte: „Venise" Seite 192.

Kopfes vollkommen beibehalten.[1]) Es ist dies eines der wenigen Beispiele, in welchem sich die Beziehung eines Holzschnittes dieser Epoche zu einer ungefähr gleichzeitigen Malerei nachweisen lässt.



Aus B. Laurenzo Justiniano, „Doctrina della Vita Monastica". Venedig 1494.

Die Metamorphosen des Ovid, oder vielmehr die italienische Version derselben von Johannes de Bonsignore aus Citta di Castello, wurden 1497 zum ersten Male von

[1]) Vergl. die Abbildung des Gemäldes des G. Bellini in der Zeitschrift für bild. Kunst Bd. XIII Seite 342.

Giovanni Rosso in Venedig für den Verlag von Lucantonio Giunta gedruckt (Hain 12166). Der Kleinfolio-Band ist mit 59 Holzschnitten ausgestattet, von deren Charakter die beifolgenden Nachbildungen eine Vorstellung geben. Die Kompositionen sind klar und wohlangeordnet, die Figuren tüchtig im Sinne der Schule der Bellini gezeichnet, die Auffassung etwas trocken, den professionsmässigen Illustrator verratend. Den offenbar sehr guten Vorzeichnungen ist der Xylograph nicht immer mit Sorgfalt nachgekommen, und hat sie oft wenig fein im Detail geschnitten.[1])

Die Art der Behandlung ist schwankend, bald sind die Konturschnitte von regelmässiger Durchbildung, bald mehr Imitationen eines breiten Federentwurfes.



Aus „Ovidio Metamorphoseos vulgare". Venedig 1497. Buch XII. Apollo und Marsyas.

In einigen Holzstöcken kommt auch eine der florentiner Xylographie verwandte Weise mit Verwendung von schwarzen Massen und weiss eingeschnittenen Lichtern zum Vorschein. Das Ganze ist immerhin ein schönes und anziehendes Werk, dem aber der sorglose Druck der Holzschnitte in der ersten und noch mehr in den spätern Auflagen wesentlich Eintrag thut.

Die Mehrzahl der Holzstöcke ist mit einem Monogramm ia in gothischen Buchstaben, einige mit denselben Buchstaben in römischen Versalien bezeichnet.

[1]) Die Stöcke des Ovid von 1497 erscheinen in verschiedenen späteren venetianischen Ovidausgaben wieder, meines Wissens zuletzt 1517. Daneben kommen Ovidausgaben mit Kopien der 1497er Holzschnitte vor. Die Kopien tragen nicht das Monogramm ia. Auch finden sich Ausgaben, in denen die 1497er Originale untermischt mit Kopien abgedruckt sind, z. B. eine von 1509.

Man hat dieses Zeichen gewöhnlich mit dem auf italienischen Stichen des XV. Jahrhunderts vorkommenden Monogramm Z. A. zusammengeworfen und beides auf Zoan[1]) Andrea Vavassore detto Guadagnino bezogen. Die grosse Verwirrung, welche über den oder die Künstler herrscht, welche sich unter den obigen Initialen bergen, hat Koloff in dem Artikel „Zoan Andrea" in Meyer's Künstlerlexikon keineswegs vermindert. Die Rätsel der vielgestaltigen Künstlererscheinung, welche mit jenem Namen und Monogramm verknüpft ist, zu lösen oder auch nur wesentlich aufzuhellen, sehen leider auch wir uns nicht im Stande.

Ueber die Persönlichkeit des Zoan Andrea Vavassore wissen wir nichts. Was wir aus den vorhandenen Werken erschliessen können, beschränkt sich auf die Thatsache, dass um 1500 ein Xylograph oder wohl richtiger eine Xylographenwerkstätte in Venedig thätig war, deren Haupt auf manche seiner Verlagsartikel seinen Namen Giovanni Andrea Valvassori detto Guadagnino oder Joane Andrea Vavassori detto Vadagnino setzt.

Die erstere Schreibweise findet sich auf einer Passionsfolge Christi in Holzschnitt, die in Buchform gefasst ist, und von der jedes Bild auf dem Unterrand einen mehrzeiligen in die Holztafel eingeschnittenen Text trägt. Das Ganze ist so ein eigentliches Blockbuch, das einzige italienische, welches wir kennen. Es ist freilich kein primitives Erzeugnis einer noch in der Entwicklung begriffenen Technik, wie die deutschen und niederländischen Tafeldrucke, sondern ordinärste Volksbilderwaare und sollte wohl nicht für etwas anderes gelten. Das kleine Buch führt den Titel „Opera nuova contemplativa" und datiert 1516.

Die Kompositionen sind zum Teil rohe Nachbildungen Dürer'scher Holzschnitte, zum Teil Mantegnesk, viele ganz schlecht, manche besser ausgeführt, aber auch die verhältnismässig besten können, wie erwähnt, keinen Anspruch auf künstlerischen Wert erheben. Vavassore mag hier wohl Xylograph, Drucker und Verleger in einer Person sein.

Seine Thätigkeit in Venedig reicht nachweislich bis 1522 und wahrscheinlich noch etwas vor 1500 zurück.

Das Berliner Kupferstichkabinet besitzt ein Blatt in grösstem Querfolioformat, welches die Passionsgeschichte Christi darstellt. Die einzelnen Scenen sind durch Architekturen und landschaftliche Umgebung von einander getrennt. Schon ein sehr früher italienischer Kupferstich (Ottley: Facsimiles etc. Taf. 22) behandelt die Passionsgeschichte in ähnlicher Weise.

Auf dem Holzschnitt des Berliner Kabinets liest man inmitten des Blattes auf einer Tablette: „In Venetia per Zuan Andrea Vadagnino di Vauasor". Die Art der Behandlung und Auffassung der Figuren weist auf einen Zeichner hin, der halbwegs der Schule des Mantegna angehört, aber, wie so viele Holzschnittzeichner, — hierin getreue Nachfolger der Miniatoren — von da und dorther Motive verschiedener Kunstrichtungen in sich aufgenommen hat.[2]) Die Ausführung ist ziemlich handwerklich, doch bei weitem besser als in der „Opera nuova contemplativa". Der Schnitt zeigt eine eigentümliche Manier. Aehnlich den Kupferstichen des Mantegna und seiner

[1]) „Zoan" venetianische Form für Giovanni.

[2]) Die Namensbezeichnung des Vavassore findet sich ferner auf einer in Holzschnitt ausgeführten Landkarte von Italien, die Bezeichnung „Zoan Andrea" auf einem Blatt in einer Serie Holzschnittkopien der Dürer'schen Apokalypse. Passavant P. G. VI Seite 87.

Schule sind die Konturen kräftig umzogen, die Strichlagen für die Modellierung aus parallelen ungekreuzten schräg laufenden Linien gebildet, welche sich im Schatten verdicken und in die Lichter in feine Züge auslaufen.

Das Berliner Kabinet besitzt ferner einen 1522 datierten, 51 cm hohen und 72 cm breiten Holzschnitt des Zoan Andrea. Es ist dies eine in grober, derb-altertümlicher Weise ausgeführte Ansicht der Stadt Rhodus mit den Heeren der Belagerer und Verteidiger. Oben stehen die Worte: Stampato in Venetia per Vadagnino di Vavassori Nel MCCCCCXXII.

Viele venetianische Bücher-Holzschnitte und Einblattdrucke zeigen den bezeichneten Arbeiten des Zoan Andrea verwandte Weise. Das Zeichen Z. A, das sich daneben häufig auf ihnen findet, lässt keinen Zweifel, dass sie aus seiner Werkstätte hervorgegangen sind.

Eine solche, eine Xylographen-Werkstätte und nicht die Hand eines individuellen Künstlers, bedeuten ohne Frage jene eben erwähnten Signaturen. Die Qualität der Arbeiten, welche mit dem Namen oder der Marke des Zoan Andrea bezeichnet sind, wechselt so sehr von guter und sorgfältiger bis zur gröbsten Ausführung, dass nur eine Bottega mit vielen Gehilfen von ungleicher Geschicklichkeit und Schulung so Verschiedenartiges hervorgebracht haben kann. Auch das Beste aus dem Atelier des Zoan Andrea erhebt sich nicht zu feinerer Künstlerschaft, höchstens zu einer Durchschnittsmittelmässigkeit, der immer das unkünstlerische Wesen fabrikmässiger Erzeugung anhaftet.

In der Bottega des Zoan Andrea wurde wahrscheinlich auch Kupferstecherei betrieben. Die italienischen Stiche mit dem Zeichen Z. A mögen wohl daher stammen. Sie sind sehr ungleich in der Ausführung und wahrscheinlich fast nie selbständige Werke. Die meisten sind Nachstiche nach Dürer, Mantegna u. a., aber auch das, was wir nicht auf bestimmte Vorlagen zurückführen können, hat einen individualitätslosen handwerklichen Charakter, und nicht den Anschein originaler Erfindung. Alles stimmt mit der Annahme, die Marke Z. A als die Werkstattmarke einer Xylographen- und Stecherbottega zu denken, die auf Bestellung für Buchdrucker, daneben für eigenen Verlag und gemeinen Marktbedarf arbeitete. Hierdurch lässt sich die sonst ganz unbegreifliche Thätigkeit des Zoan Andrea auf dem Gebiete des Holzschnittes und Kupferstiches vielleicht am ungezwungensten erklären.

Das im Ovid von 1497 und anderwärts vorkommende Monogramm ia wird gewöhnlich ebenfalls auf Zoan Andrea gedeutet, — wie mir scheint ohne hinreichenden Grund. Die Marke ia besteht nicht aus Zwei Initialen, sondern bildet vielmehr die Anfangsbuchstaben Eines Namens. Würde sie etwa Johann Andrea bedeuten sollen, so wären die zwei Buchstaben wahrscheinlich durch Punkte getrennt und deutlich von einander geschieden. Eine solche Trennung findet sich überall, wo z. B. die Marke Z. A vorkommt, während anderseits IA als Beschrift bei Heiligenfiguren unzweifelhaft zur Andeutung des Namens „Jacobus" (mit einem davorstehenden S., S. IA). (Vergl. Meyer Künstlerlexikon I S. 706, Pass. V S. 83 No. 46.) Wenn sich dies in der That so verhält, so dürfte die Marke ia vielleicht irgend einen Künstler „Jacobus" bezeichnen.

Zwei Meister, welche diesen Namen führten, waren um diese Zeit in Venedig für den Holzschnitt thätig: Jacob von Strassburg und Jacopo de' Barbari-Walch.

Wenden wir uns zunächst zu Jacob von Strassburg.

Im Jahre 1504 erscheint in Venedig ein grosser friesartiger Holzschnitt in zwölf Blättern, den „Triumph des Cäsar" darstellend. Die Komposition bietet an sich wenig Interesse, sie ist ziemlich zerstreut und haltlos, die Zeichnung der einzelnen Figuren jedoch energisch, das Ganze, wenn auch ohne besondere Künstlerschaft, doch mit Routine gemacht. Die Schnittweise ist der Behandlungsart nachgebildet, deren sich Mantegna und seine Schule bei der Ausführung ihrer Kupferstiche bedienen, und auch vermöge der Zeichnung gehört das Werk der Richtung des Mantegna an. Nach Passavant (Peint. Grav. I S. 133) steht auf dem ersten Blatte: „Manibus propriis hoc preclarum opus in lucem prodire fecit Jacobus Argentoratensis germanus architypus solertissimus. Anno virginei partus M · D · III · Idibus februarii sub hemisphaero Veneto finem imposuit". Auf dem Exemplar des Berliner Kabinets ist diese Inschrift nicht vorhanden. Es finden sich hier nur einige auf den Inhalt der Darstellung bezügliche Zeilen in Typendruck. Ich vermag nicht zu beurteilen, ob das Berliner Exemplar, welches übrigens aus vortrefflichen Abdrücken besteht, vor jener von Passavant angegebenen Inschrift, oder ein späterer Zustand ist.

Ein zweites Werk offenbar desselben Künstlers ist ein grosses Blatt mit einer allegorischen (Passavant meint „satyrischen") Darstellung mit der Inschrift „Istoria Romana" in der obern linken Ecke. Die Bezeichnung „Opus Jacobi" steht auf einem Cartellino, angeheftet an einem abgeschnittenen Baumstamm rechts, auf der Schnittfläche des Baumstammes liegt ein Zirkel. Der Beschreibung der Komposition überhebt uns die beistehende verkleinerte Nachbildung[1]) des im Original 29 cm hohen und 39 cm breiten Holzschnittes.[2])

---

[1]) Angefertigt nach dem Exemplar in der Sammlung des Herrn Baron Edmund Rothschild in Paris, der so freundlich war, zum Zwecke der vorliegenden Publikation die Photographie des Blattes anfertigen zu lassen.

[2]) Ueber die Darstellung der „Istoria Romana" und ihre mögliche Deutung entnehme ich Nachstehendes einer freundlichen Mitteilung des Herrn Professor Dr. C. Robert in Berlin:

„Der Holzschnitt des „Jacobus" ist ohne Zweifel die Umbildung eines Hippolytos-Sarkophags, und zwar desjenigen Typus, der unter den erhaltenen Exemplaren am besten von dem Pisaner und dem Capuaner Exemplar repräsentiert wird. Der Pisaner Sarkophag enthielt die Gebeine der Gräfin Beatrice, Mutter der Gräfin Mathilde von Toscana, die 1072 starb; es ist derselbe, den Niccola Pisano bei der Anfertigung der Pisaner Kanzel mehrfach benutzt hat. Bis zum Ende des XIII. Jahrhunderts stand er an der Aussenseite des Domes, wurde dann an die Aussenwand und schliesslich ins Innere des Campo Santo versetzt, wo er noch heute steht. Der Sarkophag war in der Renaissance sehr bekannt und populär (abgeb. Lasinio tav. LXXIII).

Ueber die Geschichte des capuaner Sarkophags habe ich bis jetzt genauere Untersuchungen noch nicht angestellt; er steht in der Krypta des dortigen Domes (abgeb. bei Gerhard, Ant. Bildw. XXVI).

Dass einer dieser beiden Sarkophage die Vorlage des Meisters Jacobus war, scheint mir fast unzweifelhaft; es fragt sich nur welcher. Für die Annahme, dass der Capuaner die Motive für den Holzschnitt abgab, sprechen folgende Umstände: 1. Der Eros neben Phädra spielt mit einem Vogel, ebenso der Putto auf dem Holzschnitt. 2. Hinter Phädra stehen die Amme und ein bärtiger Gefährte des Hippolytos. Das Kopftuch der ersteren konnte wohl von einem in der Betrachtung antiker Reliefs wenig geübten Beschauer für einen Helm, der links neben dem bärtigen Kopf des Gefährten sichtbare Rest für ein Eselsohr gehalten werden, so dass die Umbildung zu der gewappneten Frau und dem satyrhaften Mann des Holzschnittes eine verhältnissmässig leichte war. Auf dem Pisaner Exemplar erscheinen an dieser Stelle links eine Dienerin und rechts die Amme; aus diesen lassen sich die Figuren des Holzschnittes nur schwer oder eigentlich gar nicht ableiten. 3. Auf dem Capuaner Sarkophag erhebt Hippolytos den rechten Arm, wie die entsprechende Figur des Meisters



Allegorie. Holzschnitt des Jacob von Strassburg. Verkleinerte Nachbildung.

Die technische Ausführung der „Istoria Romana" ist äusserst gediegen, die beabsichtigte reliefartig-plastische Wirkung des Blattes vollkommen erreicht. Unsere

---

Jacobus, auf dem Pisaner Exemplar senkt er ihn. 4. Der erhobene rechte Arm des Hippolytos in der Jagdscene stimmt gleichfalls mit dem Holzschnitt, auf dem Pisaner Exemplar ist der Arm, wenigstens jetzt, gebrochen; das Speerstück in der Hand konnte zu einer Ergänzung als Anker verleiten; arbeitete Jacobus nicht nach dem Original, sondern nach einer Zeichnung, so konnte er sogar auch den Thorbogen so missverstehen, als sei es eine um den Anker gewundene Binde. Anderseits aber stimmt die bärtige Figur mit dem Dreizack auf dem Holzschnitt in Haltung und Gewandung frappant mit dem pferdeführenden Jüngling des Pisaner Exemplars überein, während die entsprechende Figur des Capuaner Exemplars weit weniger ähnlich ist.

Dass ein drittes, jetzt verschollenes Exemplar die Vorlage war, ist zwar nicht ganz ausgeschlossen, mir jedoch nicht sehr wahrscheinlich.

Das Verhältnis des Holzschnittes zu seiner antiken Vorlage ist also folgendes: Weggelassen ist die äusserste Figur von jeder Ecke, links die Dienerin der Phädra, rechts der steinschleudernde Landmann über der Höhle. Statt dessen erscheint bei Jacobus links ein oben in eine weibliche Büste auslaufender Baum, vermutlich Lorbeer, und ein posaunenblasender Eros, rechts eine weibliche Statue auf hohem Postament. Die linke Scene der Sarkophage, welche Phädra's Liebesantrag und Hippolytos' Weigerung darstellt, ist so umgebildet, dass aus Phädra eine amazonenhafte Gestalt mit dreizinkigem Anker in der Hand, aus der Amme eine gewappnete Frau, aus dem bärtigen Gefährten ein satyrhafter Mann mit Eselsohren geworden ist. An Stelle des Eroten erscheinen, sehr stark variiert, spielende Putten. Hippolytos selbst hat in die rechte Hand ein Kerykeion, in die linke einen Spiegel, sein Reitknecht in die linke Hand einen Dreizack, von dem wieder ein etwas grösserer Spiegel herabhängt, in die Rechte einen Oelzweig erhalten. Das Pferd, das auf den Sarkophagen von der letzten Figur geführt wird, schreitet bei Meister Jacobus frei einher. Die rechte Scene der Sarkophage zeigt Hippolytos auf der Eberjagd von Virtus begleitet; diese letztere hat Jacobus fast unverändert beibehalten, nur giebt er ihr einen Zügel in die linke Hand und lässt sie mit der Rechten das Maul eines neben ihr herspringenden Rosses, wie prüfend, befühlen. Dem Hippolytos entspricht der gewappnete, einen Anker schwingende Reiter. Jacobus hat also, wenn er nach dem Capuaner Exemplar arbeitete, das zweite Pferd aus eigener Erfindung hinzugesetzt. Arbeitete er hingegen nach dem Pisaner Exemplar, auf welchem neben Hippolytos ein berittener Genosse erscheint, so besteht die vorgenommene Aenderung im Weglassen dieses zweiten Reiters und Vertauschen der beiden Pferde. Statt des Ebers erscheint endlich ein feuerhauchender Drache; von den zahlreichen Jagdhunden der Sarkophage ist wenigstens ein kleiner Kläffer beibehalten worden.

Die schwierige Frage, was Jacobus mit seiner Darstellung gewollt habe, zu entscheiden, bin ich in keiner Weise kompetent. Nicht einmal darüber bin ich mir klar, ob er bloss die Sarkophagkomposition erweitert und leicht variiert wiedergeben und dieselbe Fabel darstellen wollte, die er auf dem antiken Original dargestellt glaubte und bei dieser Annahme oben als Istoria romana bezeichnete, oder ob er die Sarkophagkomposition zur Darstellung einer andern Idee benutzt, deren Ursprung in diesem Falle nur in der literarischen Bewegung jener Zeit gesucht werden könnte. Einzelne Figuren indessen scheinen mir so deutlich charakterisiert, dass ihre Bedeutung und Benennung unzweifelhaft sein dürfte. Die Frauengestalt, welche im Begriff steht einem Ross den Zügel anzulegen, ist unverkennbar die Mässigung, die Temperatio. Danach ist man berechtigt, auch die drei übrigen Kardinaltugenden in der Darstellung als gegenwärtig vorauszusetzen. Unschwer erkennt man in dem gewappneten Reiter die Fortitudo; der nackte Jüngling wird durch den Caduceus, das Symbol des klügsten der Götter, des Hermes Trismegistos, und durch den Spiegel als Vertreter der Prudentia gekennzeichnet. Für die Justitia bleibt somit nur der bärtige Mann in der Mitte übrig, der in der Linken den Oelzweig als Symbol der Gnade, in der Rechten den Dreizack als ein, mir allerdings in dieser Verwendung sonst nicht bekanntes Symbol der Strafe trägt; leicht verständlich ist hingegen der Spiegel als Symbol der lauteren Erkenntnis, welche die unumgängliche Voraussetzung jedes gerechten Richterspruches ist. Die auffällige

Nachbildung lässt ihrer starken Verkleinerung wegen die Behandlung weniger breit und weniger energisch erscheinen, als sie in der That ist. Der Künstler, welcher die Vorzeichnung entwarf, gehört unmittelbar der Richtung des Mantegna an, wenn nicht am Ende eine Zeichnung des Meisters selbst dem Holzschnitt zu Grunde liegt. Trotz der Bezeichnung auf dem Cartellino können wir dem „Jacobus" bei diesem Werke keine andere als die Rolle des ausführenden Xylographen zuweisen, und das „Opus" bezieht sich allem Anschein nach nur auf ihn als den ausführenden Xylographen. Der abgesägte Baumstamm, auf dem das Cartellino befestigt ist, und der Zirkel dabei scheinen dies mit anzudeuten.

Wenn auch die Scheidung zwischen dem Erfinder der Komposition und dem Verfertiger der Vervielfältigung, zwischen Maler und Holzschneider in jenen Zeiten

---

Erscheinung, dass drei der Kardinaltugenden, im Widerspruch mit dem Geschlecht der sie bezeichnenden Worte, männlich gebildet sind, erklärt sich zur Genüge aus der Abhängigkeit von der Sarkophagdarstellung.

Deutlich ist weiter, dass die Frauenbüste, welche im Wipfel oder vielmehr als Wipfel des Baumes erscheint, Daphne ist, natürlich nur eine mythologische Spielerei, ohne Beziehung auf die Haupthandlung. Von dem Lorbeer, dem Baum des Ruhmes, an dem noch eine Tafel aufgehängt ist, offenbar als Andeutung des auf schriftlicher Ueberlieferung beruhenden Ruhmes, fliegt ein posaunenblasender Amor aus, ein leicht verständlicher Ausdruck für den von Mund zu Mund sich fortpflanzenden Ruhm. Bedeutende Schwierigkeiten macht hingegen die Gruppe am Fuss des Baumes. Ist die im Schatten des Lorbeers sitzende Frau etwa die Virtus selbst? Aber was bedeutet dann der Anker, den wir auch schon als Angriffswaffe in der Hand der Fortitudo gefunden haben? Und was hat sich Jacobus unter den beiden Putten gedacht?

Bei den beiden Figuren im Hintergrund läuft wahrscheinlich eine Reminiscenz an die berühmte und besonders der Renaissance so geläufige Beschreibung Lukians von der Calumnia des Apelles mit unter. Der Mann mit den Eselsohren, der mit stierem Blick und erhobenen Händen die Kardinaltugenden anstarrt, entspricht dem Richter bei Apelles. Ihm in dieser Darstellung einen Namen zu geben, ist schwer; in enger Beziehung zu ihm steht das gepanzerte Weib, das ihm mit verzerrtem Gesicht und weit geöffnetem Mund in die Ohren zu schreien scheint; zu ihrer Charakteristik dient die Syrinx, welche sie an einem Stab aufgehängt trägt, und vielleicht auch das Gorgoneion auf dem Panzer. Sie dürfte etwa Calumnia oder Fama, natürlich mala Fama, zu benennen sein. Beide Figuren stehen offenbar zu der Hauptgruppe im Gegensatze.

Die Auffassung der Figur an der rechten Ecke der Darstellung mit brennender Fackel in der Rechten und dem Januskopf in der Linken wird einmal durch letzteren und dann durch die Aufschrift der Basis S · P · Q · R · bestimmt; wenn sie nicht die Roma selber ist, so ist in ihr etwa die Gloria Romana, Historia Romana, Fortuna Romana oder ein ähnlicher allegorischer Begriff dargestellt, was wesentlich dasselbe besagt, als ob wir sie Roma nennten.

Endlich kann man schwanken, wie der Drache aufzufassen ist. Von vorn herein ausgeschlossen ist der Gedanke, dass er sich von der Fortitudo zu der Roma flüchtet. Hingegen könnte man denken, dass er im Begriff war die Roma anzugreifen und diese durch die Fortitudo von ihm befreit wird; dann würde der Schwerpunkt der Handlung auf der rechten Seite liegen, und schwerlich würde man umhin können, dann auch den Drachen allegorisch zu fassen und in der ganzen Scene eine Anspielung auf eine bestimmte Begebenheit, vermutlich in der literarischen Bewegung jener Tage, zu sehen. Weit wahrscheinlicher aber ist es mir, dass der Drache mit der Scene gar nichts zu thun hat, sondern nur zu der Fortitudo gehört als deren Gegner.

Ich vermute also, dass das Blatt einfach die vier Kardinaltugenden darstellt und zwar speziell in dem Sinne römischer Kardinaltugenden".

Vielleicht führt die Publikation des merkwürdigen Holzschnittes dazu, die endgültige Deutung der Darstellung anzubahnen.

nicht immer durchaus scharf gewesen sein mag, so scheint es doch, dass wir Jacob von Strassburg vorwiegend in der letzten Eigenschaft thätig zu denken haben. Neben dem Triumph des Caesar und der Istoria romana finden wir nämlich seine Namensbezeichnung noch auf einem dritten Werke der Xylographie, aus dem sich in eklatanter Weise sein Verhältnis als Holzschneider gegenüber dem Erfinder der Komposition ergibt.

Es ist dies ein überaus prächtiger Holzschnitt des Pariser Kabinets. Das aus zwei Platten bestehende 53½ cm hohe und 38 cm breite Blatt stellt die Madonna thronend in einer von reicher Pilasterarchitektur umrahmten Nische dar. Rechts und links zu den Stufen des Thrones der hl. Rochus und der hl. Sebastian. Auf einer Tablette in der obern linken Ecke liest man: „Benedictus Pinxit", rechts auf einer eben solchen: „Jacobus Fecit". Ausserordentlich reiche, geschmackvolle Ornamentik und kleine Darstellungen der Passionsscenen bedecken die Architekturteile und den Hintergrund des Thrones.[1])

Die Bezeichnung „Benedictus pinxit" und der Typus der Zeichnung und Komposition weisen unfraglich auf Benedetto Montagna hin. Der Meister, der sich vielfach im Kupferstich versucht hat und in einigen Blättern, wie im hl. Hieronymus in der Landschaft (B. 14) und der sitzenden Madonna (B. 6) einen bedeutenden Grad von stecherischer Fertigkeit erlangt, tritt hier als Zeichner für den Holzschnitt auf. Die rundlichen vollen Formen der Köpfe, die wir in den Stichen beobachten, treffen wir auch in dem Holzschnitt wieder, und ebenso ist die Strichbildung seiner Stechweise verwandt. Er zeichnet, abweichend von der Paduaner und Mailänder Schule, mit gebogenen, den Formen sich anschmiegenden Linien, deren freie Handhabung Montagna durch Studium und Nachahmung früher Dürer'scher und anderer deutscher Stiche sich erwarb.

An dem grossen Holzschnitt der „Madonna mit den zwei Heiligen" kann man erkennen, wie sich der Holzschneider in Bezug auf die Manier des Vortrages der Vorzeichnung oder der Vorlage anpasst. An Stelle des Systems der mantegnesken Art der Strichbildung arbeitet Jacobus hier mit körperbildenden Taillen und Kreuzlagen. Der Schnitt ist nicht minder vortrefflich wie in der „Istoria Romana", breit, frei und präcise, von kräftiger Gesammthaltung und für die grossen Dimensionen auf das Beste berechnet, beruht aber auf einen ganz andern System der Zeichnungsart.[2])

Die Thätigkeit des Jacob von Strassburg lässt sich mit Bestimmtheit nur an den drei soeben erwähnten Holzschnitten nachweisen. Die vorhin berührte Frage, ob das Monogramm ia auf „Jacobus" zu deuten ist, wird durch die Existenz der signierten Holzschnitte allerdings nicht gelöst, aber doch vielleicht ihrer Lösung näher gerückt.

---

[1]) Eine verkleinerte Nachbildung bei Delaborde: La Gravure en Italie. S. 231.

[2]) Eine alte, wohl ziemlich gleichzeitige, freie Kopie in Holzschnitt der grossen Madonna des Bartolomeo Montagna und Jacob von Strassburg besitzt die Privatsammlung S. M. des Königs von Sachsen in Dresden. Die Komposition ist vereinfacht und zusammengerückt, das reiche, architektonisch ornamentale Beiwerk zum Teile weggelassen, doch die Stellung der Madonna, des Christkindes und der beiden Heiligen dieselbe, nur erscheinen auf dem Dresdener Blatte der hl. Sebastian links und der hl. Rochus rechts. Unten an der Stufe des Thrones ist ein Triumphzug des Christkindes, das von Engeln getragen und umgeben ist, sichtbar. Auf dem Unterrande des Blattes steht die Adresse des Druckers oder Verlegers: „In Verona per Bartolomeo Merlo". Ein Fragment desselben Holzschnittes ist im Berliner Kabinet. Das Dresdener wie das Berliner Exemplar ist alt koloriert.

Nach dem „Ovid" von 1497 treffen wir diese Marke noch bis etwa um 1520 hin häufig in den Illustrationen geistlicher Andachtsbücher, die, reich ausgestattet mit Bildern, Randleisten und Initialen, aus venetianischen Offizinen hervorzugehen pflegen. Die Herstellung prächtig illustrierter Breviarien, Officien und Missalen wird in Venedig im Anfang des sechszehnten Jahrhunderts in grossem Umfange betrieben, ähnlich wie gleichzeitig in Paris das Drucken der illustrierten Horarien einen besonderen Zweig der typographischen Industrie bildet. Wenn auch nicht so zahlreich wie die unabsehbare Reihe der Pariser „Livres d'heures", so bilden doch die Venetianischen Breviarien, Missalen und Officien eine lange Serie. Mit grosser Geschicklichkeit



Aus dem „Missale Romanum". Venedig 1509.

sind die Figurendarstellungen und die Ornamentenbordüren zur Einfassung der Blattseiten angeordnet und heben sich wirkungsvoll von dem schönen Typendruck in Rot und Schwarz ab. Im Wetteifer und zum Ersatz der jetzt immer mehr aus dem Gebrauche verschwindenden Arbeit der Miniatoren trachten die Buchdrucker alle ihnen erreichbare Pracht zu entfalten.

Trotz solcher Ausstattung ist diese Gattung illustrierter Drucke kunstgeschichtlich weniger anziehend und wichtig, als es von vorne herein scheinen möchte. Die Illustrationen haben meistens ein vorwiegend fabrikmässiges Gepräge — auch in dieser Beziehung ähnlich den Livres d'heures. Man überzeugt sich bald, dass es im Durchschnitt die Werke zwar routinierter, aber ziemlich untergeordneter, handwerkmässig nach gewissen Schablonen arbeitender Künstler sind. Dabei kehren dieselben

Zierleisten im Buche fortwährend wieder — was die Einförmigkeit nicht wenig steigert — und natürlich auch dieselben Stöcke in verschiedenen Auflagen und verschiedenen Büchern. Die Offizin des Lucantonio da Giunta ist hauptsächlich in diesem Genre thätig. Bald nach 1500 datieren die verhältnismässig besten dieser Illustrationsbücher. Der künstlerische Wert wird in den später erscheinenden, mit wenigen Ausnahmen, immer geringer und sinkt, je weiter, desto mehr. Durch neueres Abdrucken, Kopieren, und Nachahmen der Stöcke erhält sich aber hier der ältere venetianische und mantegneske Stil der Behandlung merkwürdig lange und konserviert, ähnlich wie auch anderwärts in illustrierten Druckerzeugnissen, das Quattrocento bis weit in das XVI. Jahrhundert hinein.

Ein grosser Teil dieser Holzschnitte stammt, wie das häufig auf ihnen anzutreffende Monogramm Z. A. beweist, aus der Bottega des Zoan Andrea her. Ab und zu zeigt sich bei diesen etwas frischere Auffassung und Behandlung, in der überwiegenden Mehrzahl sind es aber einförmige, und eigentlich mehr gewerbliche als künstlerische Produktionen.[1]

In einem der schönsten Bücher dieser Art, einem Missale Romanum, das in Venedig nach 1500 in verschiedenen Ausgaben erscheint, tragen zahlreiche Holzschnitte das Zeichen **ia.**[2]

Die Figuren-Kompositionen sind von einem tüchtigen Künstler der Richtung des Cima da Conegliano gezeichnet und sehr sorgfältig geschnitten. Diese Holzschnitte sind in allen Beziehungen durchaus verschieden von den mit demselben Monogramm ia bezeichneten im Ovid von 1497, aber die vollständige Gleichartigkeit der Bezeichnung da und dort gestattet doch keine andere Annahme, als dass alle diese Schnitte von einer und derselben Hand herrühren. Die Verschiedenheiten des Stiles und der Ausführung beweisen, wie ich meine, dass das Monogramm ia nur das Zeichen des Xylographen ist und sich lediglich auf diesen, nicht aber auf den Verfertiger der Vorzeichnung bezieht.

Bei Monogrammen und Künstlerbezeichnungen auf Holzschnitten haben wir zwei Arten von Signaturen auseinander zu halten: die des erfindenden (vorzeichnenden) Meisters und die Signatur des Xylographen. Bei Dürer, Cranach z. B. tritt der Xylograph völlig in den Hintergrund, hingegen pflegen in einer gewissen späten Gruppe

[1]) Auf diese Gruppe der venetianischen illustrierten Andachtsbücher vermögen wir schon darum nicht näher einzugehen, weil sie sämtlich dem sechzehnten Jahrhundert angehören, also ausserhalb der Grenze unserer hier beabsichtigten Darstellung stehen. Bei der Seltenheit und bei der doch grossen Zahl der verschiedenen Ausgaben würden einzelne Titelangaben an dieser Stelle wenig Nutzen haben. Einiges ist bei Brunet unter den Schlagworten „Breviarium", „Missale" und „Officium" verzeichnet, eine genügende Bibliographie aber nirgend vorhanden. Ein prächtiges Buch der Gattung ist ferner auch die Bibel in czechischer Sprache, 1506 in Venedig „in Edibus Petri Lichtenstein Coloniensis Germani" gedruckt.

[2]) Das Exemplar des Berliner Kupferstichkabinets hat den Titel: Missale Romanum multis figuris historiisq(ue) suis in locis recte appositis necno(n) bene corectum ac diuine scripture (et) doctoru(m) sanctoru(m) auctoritatibus ad festiuitatum congrue(n)tiam decoratu(m): que omnia hactenus in alijs no(n) fueru(n)t Impressa vel salte(m) in locis p(ro)prijs no(n) bene situata vt in hoc nuperime imp(re)sso. ✝. Am Ende: Accipite optimi sacerdotes Missale iuxta more(m) Roma(n)e eccl(es)ie expletu(m) . . . . p(er) venerabile(m) patre(m) fratre(m) Albertu(m) castelanu(m) venetu(m) decoratu(m): Impe(n)sisq(ue) Bernardini stagnini montisferatis: Leonardo Lauredano serenissimo venetiar(um) pri(n)cipe i(m)pera(n)te: Anno a natiuitate . M . CCCCC . IX. Qui(n)to nonas Julij i(n) alma venetiar(um) vrbe impressu(m): . . . . . 8°.

deutscher Holzschnitte die Holzschneider ihr eigenes Monogramm oft neben dem des Zeichners anzubringen und ihr Handwerk durch Beifügung eines kleinen Schneidemessers kenntlich zu machen. In Italien und in der Epoche, die uns hier beschäftigt, kommen solche Doppelbezeichnungen nicht vor, und wir können nur auf Umwegen zu ermitteln versuchen, ob ein Monogramm dem Erfinder oder dem Holzschneider angehört.

Wir werden annehmen dürfen, dass sich eine Signatur auf den Xylographen oder die Xylographenbottega bezieht, wenn die gleiche Signatur auf einer Reihe von Arbeiten vorkommt, die unter sich bedeutende Verschiedenheiten im Kunstcharakter der Vorzeichnung aufweisen. Solche Holzstöcke werden von verschiedenen Händen gezeichnet, aber sämtlich von ein- und demselben Xylographen, demjenigen der sein Monogramm auf ihnen angebracht hat, geschnitten sein. Ein derartiges Monogramm werden wir eine „Holzschneidermarke" nennen dürfen.

Durch das Vorkommen auf Holzschnitten von unter einander ganz verschiedenem Stilcharakter kennzeichnet sich unserer Meinung nach die Marke ia ziemlich deutlich als Holzschneidermarke. Es erscheint möglich und vielleicht wahrscheinlich, dass sie auf „Jacobus" zu deuten ist, denselben Jacobus, der seinen Namen auf der „Istoria Romana" und der grossen Madonna des Pariser Kabinets angebracht hat, und der sich auf dem Triumph des Caesar „Jacob von Strassburg" nennt.

Wenn dies sich in der That so verhält, so haben wir wenigstens die Feststellung eines Künstlernamens für den alt-venetianischen Holzschnitt gewonnen, und das Monogramm ia wäre zu scheiden vom Zeichen Z. A. des Zoan Andrea, mit dem es bisher zusammengeworfen wurde.[1])

Wenn die „Holzschneidermarke" sich dadurch kenntlich macht, dass sie auf Holzschnitten, die in ihrer Zeichnungs- und Stilweise unter sich sehr verschieden sind, gleichmässig vorkommt, so würde noch zu untersuchen sein, ob sich als Gegenstück zur „Holzschneidermarke" auch Monogramme der erfindenden Künstler, der Urheber der Vorzeichnungen, analog etwa der Marke Dürer's oder Cranach's, innerhalb der italienischen Xylographie der hier behandelten Epoche vorfinden. Die Monogramme erfindender Künstler wollen wir der Kürze halber „Malermarken" nennen. Der Komponist und Erfinder, der Maler, wird im Laufe seiner Thätigkeit veranlasst und genötigt sein, seine Zeichnungen für den Holzschnitt von mehr als einem Xylographen ausführen zu lassen. Dass dies bei Dürer u. A. wirklich der Fall war, wissen wir, dennoch ist der Typus eines Dürer'schen Holzschnittes innerhalb gewisser Grenzen feststehend. Der Stilcharakter eines Holzschnittes wird eben durch den „Maler" gegeben, die Qualität der Arbeit wechselt nach der grössern oder geringern Tüchtigkeit des Xylographen. Als weitere Folgerung wird sich ergeben: dass, wenn wir auf einer Reihe von Holzschnitten, welche unter sich der Qualität (Güte) der Arbeit nach zwar verschieden sind, aber in der Zeichnungs- und Stilweise wesentliche Uebereinstimmungen zeigen, dieselbe Marke finden, wir diese Marke als eine Malermarke anzusehen haben. Der venetianische Holzschnitt des XV. Jahr-

[1]) Dass Holzschnitte mit dem Monogramm ia gelegentlich in denselben Illustrationswerken neben Schnitten des Vavassore (Z. A) vorkommen, wie z. B. in der nach 1516 bei Alexandro Pagano gedruckten Apokalypse mit Kopien nach den Dürer'schen Blättern, wiederspricht nicht der oben vorgetragen Ansicht. Der Drucker liess eben die Schnitte von verschiedenen Holzschneidern herstellen.

hunderts giebt uns Gelegenheit, diese Theorie anzuwenden. Es handelt sich um den Meister der Holzschnitte der „Hypnerotomachie des Poliphilo".

Dieses merkwürdige, vielerörterte Buch des nachmaligen Dominikanermönches Francesco Columna oder Colonna (geb. um 1433, gest. im Kloster von San Giovanni e Paolo in Venedig um 1527), ist bekanntlich ein allegorisch-visionärer Roman, zu dessen Abfassung der ältern, vielleicht erst hinterdrein entstandenen Erzählung nach ein wirkliches Liebesverhältnis des Autors zu einer Dame, „Ippolita", den Anlass gegeben haben soll. Durch den Eintritt Ippolita's in ein Kloster ihm unerreichbar geworden, verewigt er seine Liebe zu ihr in einem schwärmerischen Roman. Wie Dante's Beatrice, so wird Ippolita, im Roman „Polia" genannt, Führerin des Autors in einem Traumland, das er an ihrer Hand als Liebender der Polia, als „Poliphilo" durchwandert.

Auch der Eingang des Buches ist der Divina Commedia entlehnt: Der Autor verirrt sich im Walde, ermüdet fällt er in Schlaf, der Traum den er träumt ist die „Hypnerotomachia", der Kampf der träumenden Liebe.

Das Fabelland, welches Poliphilo und Polia durchziehen, ist das Reich der klassischen Kunst, wie es sich in den Ideen des Quattrocento malt. Vorwiegend ist es die Architektur, der die Wanderung ins Altertum gilt.

Francesco Colonna schrieb die Hypnerotomachie um 1467. Der Erstlingsdruck aus der Offizin des Aldus Manucius, mit dem wir uns hier beschäftigen, wurde durch den Veroneser Rechtsgelehrten Leonardo Crasso veranstaltet und dem Herzog Guido von Urbino gewidmet. Diesem Druck liegt vielleicht eine nur unvollständige Handschrift zu Grunde, dass aber Aldus Manucius das ziemlich konfuse Buch seines Verlages und der prächtigen typographischen Ausstattung die er ihm gab, wert hielt, scheint dafür zu sprechen, dass in dem Kreise der Freunde des klassischen Altertumes welche sich um Aldus scharten, die Hypnerotomachie ein gewisses Ansehen genossen haben muss.[1])

Die zahlreichen Holzschnitte in der Aldiner Ausgabe bezeichnen den Höhepunkt der venetianischen Xylographie des Quattrocento. Wohl war der Künstler, der sie entwarf, nicht immer im Stande, die Ideen des Textes mit voller Bewältigung des Stoffes bildlich zu gestalten, dazu hätte es eines grösseren Meisters bedurft. Ihm fehlte es an Kraft der Phantasie und an Selbständigkeit der Konzeption, seine Erfindungen werden häufig lahm, weil er sich ängstlich an die Worte des Autors klammert. Aber trotzdem hat er doch eine Reihe höchst anmutiger und reizender Kompositionen geschaffen. Dabei ist die Zeichnung fein und den Bedingungen des Umrisschnittes vortrefflich angepasst, die Linien klar, wohl abgewogen, der Innen- und Aussenkontur der kräftigen Züge höchst sorgfältig und rein durchmodelliert. Der Holzschneider ist den Intentionen des Zeichners mit wahrer Meisterschaft gerecht geworden, nur einige Stöcke sind flüchtiger oder vielleicht von geringerer Hand ausgeführt.

Die Illustrationen fügen sich in ihrer einfachen und klaren Weise überaus harmonisch der eleganten Antiqua-Type an; das Buch ist unstreitig eines der schönsten welche je aus der Druckerpresse hervorgingen.

---

[1]) Die beste Abhandlung über die Hypnerotomachie bleibt noch immer die von Johann Dominicus Fiorillo in dessen „Kleinen Schriften" Göttingen 1803. Bd. I S. 153. Die umfangreiche Dissertation von Albert Ilg: „Ueber den kunsthistorischen Wert der Hypnerotomachia Polipili. Wien 1872. 8°, lässt vielleicht zumeist deshalb zu wünschen übrig, weil Ilg seinen Vorgänger Fiorillo nicht kannte.

Die Beschreibung der Kompositionen dürfen wir hier um so eher übergehen, als die „Hypnerotomachie" keineswegs ein sehr seltenes Buch genannt werden kann. Im Jahre 1545 wurde es in der Aldini'schen Offizin, deren Haupt damals Paulus Manucius war, neu gedruckt, mit denselben Holzschnitten, derselben Type, nur teilweise mit andern Initialen. Diese zweite Ausgabe steht aber der 1499er an Schönheit besonders dadurch weit nach, dass die Holzschnitte infolge unrichtiger Behandlung der Stöcke sämtlich blass und unschön abgedruckt sind. Eine französische freie Uebersetzung des Textes erschien bei Jacob Kerver in Paris in drei



Poliphilo am Waldessaum schlafend.
Aus der „Hypnerotomachia Poliphili". Venedig, Aldus Manutius, 1499.

Ausgaben 1541, 1554 und 1561, dann noch 1600. Die Illustration der französischen Umarbeitung sind freie Kopien der italienischen Holzschnitte und zum Teil sehr reizend in den Stil der Lyoner Kunstweise des XVI. Jahrhunderts übertragen. Firmin Didot schreibt sie in seinem Werke über Jean Cousin diesem Künstler zu.

Die Frage nach dem Urheber der Holzschnitte der Venetianer Hypnerotomachie ist oft aufgeworfen und vielfach erörtert worden. Dem Mantegna, „Bellini" (welchem?), Botticelli, ja sogar Raphael wurden sie der Reihe nach zugeschrieben.

Von diesen ältern Meinungen kommt die Zuschreibung an „Bellini" der Wahrheit insofern am nächsten, als der Meister des Poliphilo unzweifelbar der bellinesken

Kunstrichtung angehört, die andern Ansichten bedürfen kaum mehr einer besondern Erörterung. Auf „Bellini" schien der venetianische Ursprung des Buches und das Monogramm b, welches sich auf einem der Holzschnitte am Anfange des Buches findet, hinzuweisen. Der Buchstabe b verleitete auch zu der früher gelegentlich auftauchenden Meinung, dass Sandro Botticelli die Zeichnungen zur Hypnerotomachie entworfen hätte.

Die Marke „b" haben wir auf venetianischen Vignettenillustrationen bereits kennen gelernt, und haben gesehen, dass die Reihe der Bilderbücher, in denen sie vorkommt, mit der Malermi-Bibel von 1491 beginnt. Vergleicht man die Holz-



Buchdruckerzeichen des Johannes Tacuino de Tridino in Venedig.

schnitte der Malermi-Bibel, des „Terenz" von 1497, kurz die Illustrationen der „b"-Gruppe mit denen der Hypnerotomachie, so zeigt sich in ihnen allen das gleiche Prinzip der Zeichnungsweise mit feinen klaren Umrissen, ohne oder mit nur geringer Modellierung der Innenformen. Auch herrscht in allen ein durchgehender Typus der Kompositionsweise und der Auffassung der Körperformen. Der Künstler liebt es, seine Gruppen möglichst einfach und ohne viele Ueberschiebungen, in ruhiger, gewissermassen feierlicher Anordnung zu stellen. Die Figuren sind dabei gut bewegt, haben aber etwas Unbestimmtes und Weiches im Bau, trotz der Sorgfalt mit der ihre Bewegungen gegeben sind.

Die xylographische Ausführung ist schon in der Malermi-Bibel in den ver-

schiedenen Vignetten ungleich, ebenso in den übrigen Schnitten der „b"-Gruppe, und was endlich die Illustrationen der Hypnerotomachie betrifft, so heben sie sich durch die Vortrefflichkeit der technischen Behandlung beinahe vor allen ähnlichen venetianischen Produktionen hervor.

Wir dürfen hier nicht unerwähnt lassen, dass ein Monogramm, welches dem „b" teilweise ähnlich sieht, aber mit einem M und überschriebenen o verbunden ist, auf einem venetianischen Holzschnitt kurz nach 1500 vorkommt. Dieser Holzschnitt stellt Johannes den Täufer dar und diente dem Venetianer Typographen Johannes Tacuino de Tridino als Druckermarke, deren er sich wohl mit Anspielung auf seinen Taufnamen bediente, meines Wissens zum ersten Male 1506 auf dem Buche des B. Brugnoli: Tullii de Officiis, Amicitia Senectute. Paradoxa ejusdem. Fol.

Von dem Meister der Hypnerotomachie kommt der Holzschnitt, der das Signet des Tacuino bildet, sicherlich nicht her, wohl aber lässt sich das Monogramm bMo, wie mir scheint ungezwungen, auf Benedetto Montagna beziehen, den wir als Holzschnittzeichner bereits kennen gelernt haben. Mit Montagna und der Veroneser Kunstrichtung hat die herbe Figur des Johannes weit mehr Verwandtschaft als mit den weichen Formen des Meister „b".

Die stilistische Verwandtschaft der Holzschnitte der „b"-Gruppe untereinander gestattet anzunehmen, dass jenes „b" keine Holzschneidermarke, sondern eine Malermarke, das Zeichen des erfindenden Urhebers aller dieser Illustrationen ist.

Bei der Umschau nach einem Künstler, mit dessen Thätigkeit und mit dessen Namen die Urheberschaft der Holzschnitte mit dem Monogramm b vereinbar wäre, wird man auf Jacopo dei Barbari hingeleitet. Wir wissen, dass Jacopo um jene Zeit in Venedig lebte, und von ihm ist bezeugt, dass er sich mit Holzschnitt und Kupferstich beschäftigte.

Die neuere Forschung zweifelt nicht mehr, dass die beiden in Erwähnungen der Zeitgenossen vorkommenden Namen „Jacopo dei Barbari" und „Jakob Walch" ein und dieselbe Person bezeichnen.[1])

Vielfach gilt die Ansicht, dass „Walch" ein dem Künstler in Deutschland gegebener Beiname sei, und soviel als Wälscher bedeute, während daneben doch allgemein angenommen wird, dass auch „de Barbari" oder „de Barbaris" nicht sein eigentlicher Familienname ist.[2])

Dürer nennt ihn Jacob Walch: „. . . . do sahe ich anderer guter ding von Johannes Jacobs Walchs. Ich bat mein frauen umb maister Jacobs büchlein, aber sie sagt, sie hette ihrem Maler zugesagt", heisst es im Niederländischen Reisetagebuch bei Gelegenheit des Besuches bei der Erzherzogin Margarethe von Oesterreich in Brüssel.[3]) Hier erscheint „Walch" ganz als Familienname, würde es den „Welschen" bedeuten, so würde Dürer wahrscheinlich gesagt haben „Jacob den Walch". Uebrigens scheint mir es gar nicht ausgemacht, dass „Walch" überhaupt für „Italiener" gebräuchlich war. Die bei Dürer vorkommende Form ist „Wahle": „auch hab ich den wahlen mit der krummen Nasen conterfet mit nahmen Opitius", heisst es ebenfalls im „Tagebuch" (Leitschuh a. a. O. S. 54. 24).

---

[1]) Crowe u. Çavalcaselle: Ital. Mal. deutsch von Max Jordan V. I S. 238; Thausing: Dürer. II. Aufl. I S. 291; Lochner: „Neudörfer" S. 130, 134 ff.

[2]) Thausing: a. a. O S. 290.

[3]) F. Leitschuh: Dürer's Tagebuch. Leipzig 1884. 8°. S. 87.

In Venedig finden wir einen deutschen Buchdrucker, der sich in den Schlussschriften der von ihm gedruckten Bücher Georg Walch schreibt, zwischen 1479 bis 1482.[1]) Einen Maler „N. Walch" finden wir in Nürnberg 1442 als ansässigen Meister erwähnt und an der Herstellung der Malereien im Rathause thätig.[2])

Dass zwei Träger des Namens Walch, der Buchdrucker Georg und unser Barbari-Walch, ungefähr zur gleichen Zeit in Venedig vorkommen, ist sicherlich ein bemerkenswertes Zusammentreffen. Wäre Walch ein blosser Beiname mit der Bedeutung „Wälscher", wie kämen Deutsche dazu ihn in Italien zu führen? Zum mindesten ist die Vermutung gestattet, dass Walch-Barbari von deutscher Abkunft war und erst später seinen Familiennamen aus irgend einem Grunde in Barbari umänderte. Dürer nennt in der ungedruckten Vorrede zur Proportionslehre[3]) den Jacobus „von Venedig geboren ein guter liblicher Maler" und in gleicher Weise spricht der Anonymus des Morelli und Geldenhauer von „Jacobo Barberino Veneziano". An der venetianischen Geburt des Künstlers ist daher kaum zu zweifeln. Später mag der Familienname Walch ganz in Vergessenheit geraten sein, und Neudörffer spricht von ihm bereits als „Jacob, Walch genannt, Maler".[4])

Aus einigen vor Kurzem bekannt gewordenen urkundlichen Erwähnungen geht hervor, dass Barbari schon 1500 Venedig verliess, um in Nürnberg in den Dienst des Kaiser Maximilian als „Illuminator" zu treten.[5])

Wir erfahren nicht, welcher Art die Aufträge waren, die er in Nürnberg für seinen kaiserlichen Herrn auszuführen hatte, er blieb aber daselbst bis 1504. Weiter finden wir ihn dann in den Niederlanden in Gemeinschaft mit Mabuse an der Ausmalung des Schlosses Zuytborch für den Grafen Philipp, natürlichen Sohn Herzogs Philipp von Burgund, beschäftigt. 1506 ist er als „Valet de chambre et peintre attaché à la princesse" der Erzherzogin Margaretha, Regentin der Niederlande, in welcher Stellung er bis zu seinem vor 1516 erfolgten Tode geblieben zu sein scheint.

Die vermittelnde Stellung zwischen deutscher und italienischer Kunst und die vielen Beziehungen des Walch-Barbari zu Deutschland haben wahrscheinlich ihren Ursprung in seiner deutschen Herkunft. Die Vermutung liegt nahe, dass er der in Venedig geborene Sohn einer deutschen Familie Walch ist. Von Hause aus scheint ihm die Beschäftigung mit der Holz- und Kupferplatte vertrauter zu sein als der Mehrzahl seiner venetianischen Genossen.

Wir besitzen ein nahezu vollgültiges Zeugnis, dass Jacopo der Verfertiger eines der grossartigsten und merkwürdigsten Holzschnitte ist, die je gemacht wurden. Es ist dies die Ansicht von Venedig vom Jahre 1500.

Das fast zwei Meter breite und mehr als anderthalb Meter hohe Panorama ist ein Meisterstück an Uebersichtlichkeit und Klarheit der Disposition, und in Anbetracht der Neuheit des Gegenstandes in jenen Zeiten in hohem Grade bemerkenswert durch die Korrektheit der Perspektive. Es ist ein Mittelding zwischen einem horizontal projicierten Plan und einer aus idealer Perspektive konstruierten Vedute. Keiner der vielen, oft sehr umfangreichen Prospekte, welche im Laufe des XVI. Jahrhunderts

---

[1]) Vergl. meine Anzeige zu Thausing's „Dürer" I. Aufl. Repert. f. K. I 1876. S. 294 ff.

[2]) J. Baader: Beiträge zur Kunstg. Nürnbergs 1862, II. S. 4 und 59.

[3]) Zahn, Jahrb. f. Kunstw. I S. 14; Harzen, Naumann's Archiv I S. 211.

[4]) Lochner: Johann Neudörfer, Wien 1875. 8⁰. S. 130.

[5]) Diese von F. Keyczt veröffentlichten Urkunden abgedruckt bei Thausing: a. a. O. S. 292 Note 1.

von fast allen bedeutenderen Städten Europa's angefertigt wurden, erreicht oder übertrifft jenes „Venedig" an Gediegenheit der Ausführung.

Drei Jahre nahm die Arbeit in Anspruch. Anton Kolb, der Nürnberger Kaufmann, auf dessen Kosten sie ausgeführt wurde, richtet ein Gesuch an die Signoria, den Holzschnitt für drei Gulden per Exemplar überallhin ohne Abgabe und Zoll verkaufen zu dürfen. Kolb übertreibt in dem Bittgesuch wahrlich nicht, wenn er sein Verlangen durch die unglaublichen Schwierigkeiten begründet, die es gekostet hat, eine richtige Zeichnung zu Wege zu bringen, durch den grossen Umfang des Werkes und die Grösse der Blätter, wie sie bis dahin noch nie gemacht worden waren, durch die Neuheit der Kunst, Stöcke von solchem Format zu drucken und die Mühe, alle genau passend zusammenzusetzen, Dinge, welche kaum nach ihrer Bedeutung vom Publikum gewürdigt würden (. . . le qual cosse fusse non essendo per suo valor stimato dal zente). [1])

Ausser der Jahreszahl 1500 ist eine Bezeichnung oder ein Monogramm auf dem Venedig vorstellenden Holzschnitt nicht vorhanden, denn der Schlangenstab, welchen der im obern Teil der Vedute in den Lüften erscheinende Merkur hält, kann doch kaum als Zeichen des Künstlers gelten, wenn auch Barbari sonst den Merkurstab als Marke auf seine Stiche setzt.

Die Autorschaft des Jacopo dei Barbari für die grosse Ansicht von Venedig ist nirgend bezeugt oder unmittelbar erweisbar. Wir kennen nur die Stelle im Briefe Dürer's an Pirkheimer (Campe, Reliquien Seite 32): „. . . . . . Antoni Kolb schwer ein eyt es lebte kein pesser Moler awff erden den Jacob". Endlich erfahren wir auch neuerdings, dass Kolb zusammen mit Barbari nach Nürnberg in den Dienst des Kaisers berufen wird. [2])

Die historische Grundlage für die Annahme, dass die Ansicht von Venedig ein Werk des Barbari sei, beruht bis heute lediglich auf den oben erwähnten Beziehungen Kolb's zu Barbari-Walch, und auf der Voraussetzung, dass der von Kolb so gepriesene „Meister Jacob" eben Barbari ist. So wenig gewagt diese Schlussfolgerungen auch sein mögen, so könnten sie allein nicht genügen, die Autorschaft Barbari's darzuthun, wenn nicht der Charakter der Zeichnung der auf der Ansicht von Venedig vorkommenden Gestalten des Merkur und Neptun für ihn unwiederleglich sprechen würde.

Diese Gestalten zeigen die Art der Körperbildung, die man auf den Gemälden und Stichen des Barbari findet, den weichen knochenlosen Bau und die ihm eigene Unklarheit in den Verbindungen der Gliedmassen. Dabei ist der Aufbau des Körpers ziemlich sorgfältig, aber doch bloss äusserlich studiert. Im merkwürdigen Gegensatz zu der Verschwommenheit dieser und seiner sonstigen Figuren stehen die überaus energievollen markigen Köpfe der mit vollen Backen blasenden acht „Winde" in den Himmelsgegenden der Planansicht. Ebenso möchte man dem Können und künstlerischen Charakter des Barbari von vorne herein kaum zutrauen, die endlosen architektonischen und perspektivischen Details der kolossalen Vedute mit solcher Schärfe und Klarheit durchzuarbeiten. Zwei andere grosse Holzschnitte, die Friedrich

[1]) Harzen a. a. O. nach Cicogna: Delle Inscrizioni Veneziane. Ven. 1824—43. 4°.

[2]) Vergl. die oben citierten Urkunden bei Thausing. Vielleicht erfolgte die Berufung Kolb's, um seine Erfahrungen, welche er im Drucken grosser Holzplatten bei der Herausgabe der Ansicht von Venedig gesammelt, für die kaiserlichen Aufträge zu verwerten.

von Bartsch zuerst beschrieben und dem Barbari zugeteilt hat,[1]) tragen in ihren Figuren so sehr den Stempel seiner Zeichnungsweise, dass man sie unbedenklich als seine Arbeiten betrachten darf. Die Beschreibung dieser beiden Blätter hat der oben genannte Autor und weiterhin Passavant (P. G. III S. 141) ausführlich gegeben. Das eine von ziemlich quadratischer Form, 39 cm hoch und 49½ cm breit, stellt einen Kampf nackter Männer gegen ein Heer von Satyrn dar, die Scene geht in einer bergigen Landschaft vor sich. Die andere grössere, friesartige, aus drei Platten zusammengesezte Darstellung (1,27 m lang und 29 cm hoch), ist eine Art Triumphzug des einen Geldsack in den Armen haltenden Amor auf einem von Sirenen gezogenen Wagen, umgeben von einer Menge Figuren und allegorischer Gestalten.

Auf dem erstgenannten Blatt hält ein Mann einen Dreizack mit einer Tafel, auf welcher die Buchstaben Q · R · F · E · V · zu lesen sind. F. von Bartsch deutet sie als „quod recte factum esse videtur" — ob diese Auslegung richtig ist, muss dahingestellt bleiben. Auf dem grössern friesartigen Blatt finden sich dieselben Buchstaben, ausserdem tragen Männer eine Tablette, auf welcher die Worte zu lesen sind: „Virtus excelsa cupidinem ere regnantem domat".

Dieses letzere Blatt gehört ohne Zweifel dem Darstellungskreis der allegorischen „Triumphe", der sich wesentlich in Neu- und Weiterbildungen der Triumphe des Petrarca erschöpft, und im XV. und XVI. Jahrhundert ein so vielbeliebter Stoff künstlerischer Verbildlichung war. Vielleicht gelingt es früher oder später, diese wie viele andere heute noch nicht erklärten Kompositionen auf ihre literarische Quelle zurückzuführen. Ob das andere Blatt mit dem Kampf der Männer und Satyrn in der That den Kampf der „Tugend gegen das Laster" symbolisieren soll, erscheint wohl möglich, immerhin aber noch nicht ausgemacht.

Künstlerisch stehen diese beiden Holzschnitte nicht auf gleicher Höhe wie die Ansicht von Venedig. Die Zeichnung der Figuren und der Landschaft ist flüchtiger, wenig ausführlich, und von geringerer Durchbildung als dort. In der Landschaft, namentlich in den Hintergründen zeigt sich der deutsche Einfluss noch mehr als in sonstigen Werken des Barbari. Die technische Behandlung des Schnittes ist weit weniger fein, scharf und präcise und offenbar von geringern Händen als jene waren, die an der grossen Vedute arbeiteten.

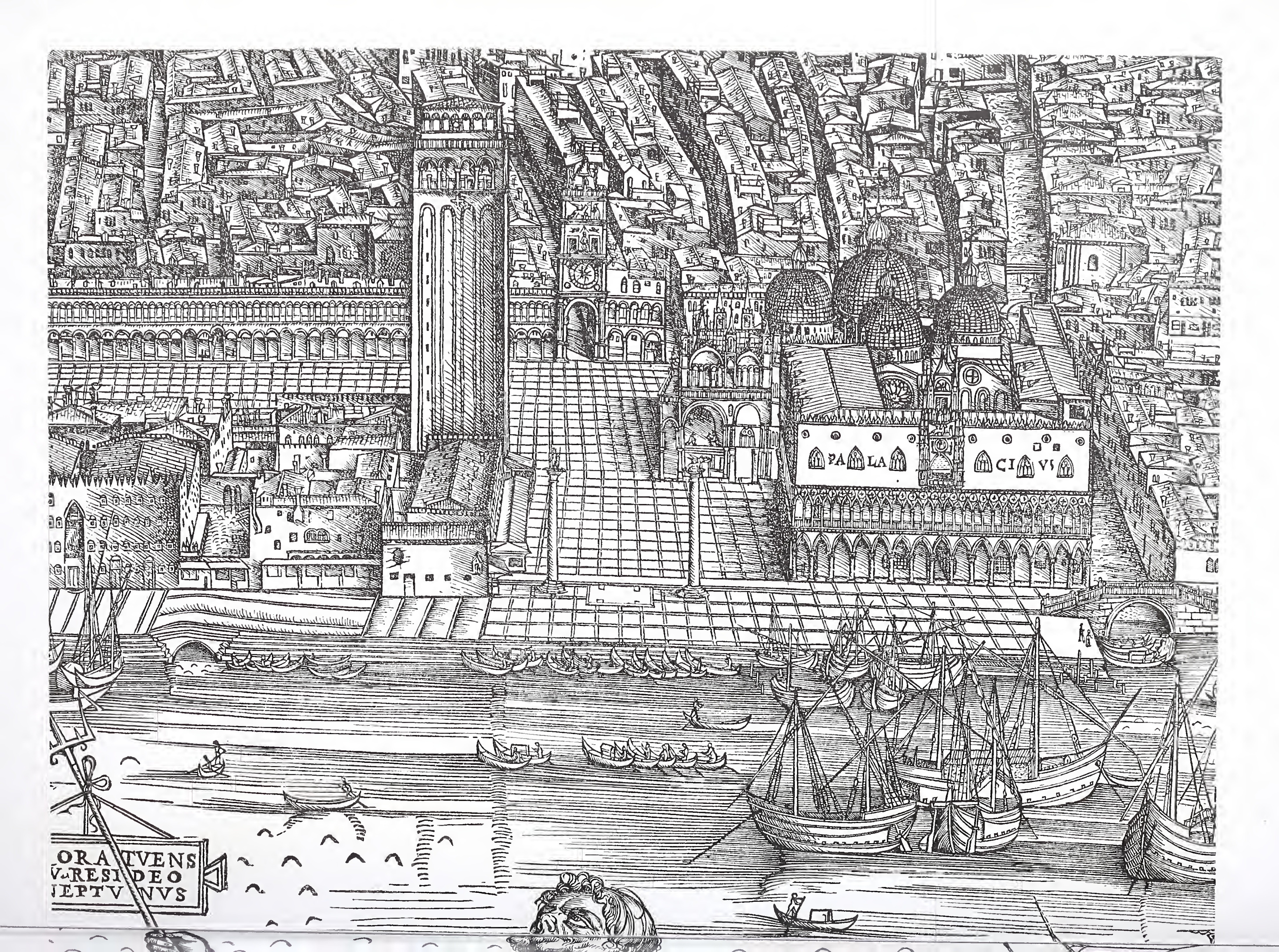
Es drängt sich die Frage auf, was Barbari veranlasst haben mag, diese grossen Blätter im Holzschnitt auszuführen, denn sie haben ganz den Anschein, mehr der gelehrten Kombination eines Literaten als selbständiger Erfindung eines Künstlers ihren Ursprung zu verdanken. Vielleicht gehören sie zu jenen Arbeiten, die Barbari als „Illuminator" auszuführen hatte, als er, wie wir jetzt wissen, zwischen 1500 und 1504 für Kaiser Max in Nürnberg thätig war, und bilden möglicherweise den Anfang der Reihe von Triumphen und Verherrlichungen, mit deren Entwerfen jener Herrscher sich und seine gelehrte und künstlerische Umgebung soviel beschäftigte.

Wenn das Monogramm „b", welches einer der Holzschnitte der Hypnerotomachie trägt, zunächst darauf hinführt, unter diesem Initial den Meister Barbari zu vermuten, so fördert doch anderseits die Vergleichung der Illustrationen in diesem Buche mit den soeben besprochenen grossen Holzschnitten ausserordentlich wenig Anhaltspunkte zu Tage, um aus ihnen die Identität des Urhebers zu erschliessen. Freilich

---

[1]) Die Kupferstichsammlung der K. K. Hofbibliothek in Wien. Wien 1854. 8°. No. 366, 367.




PA LA CI VS
ORA TVENS
V RESIDEO
NEPTVNVS

EIN TEIL DER ANSICHT VON VENEDIG

VON JACOPO DE' BARBARI



sind die grossen Blätter den Bücherholzschnitten gegenüber ein nichts weniger als günstiges Objekt zur Vergleichung. Zumal in dem Prospekt von Venedig ist alles nach der Natur abgeschrieben um dem prüfenden Auge der Bewohner gerecht zu werden, die ihre Stadt gar wohl kannten. Mit beinahe raffiniert zu nennender Benutzung aller Mittel, welche der Holzschnitt jener Zeit bietet, ist die Ansicht von Venedig in farbige Wirkung gesetzt, Schatten und Lichter kräftig verteil, sogar die Wasserflächen in reflektierende und dunkle Partien gesondert. Die Figuren des Merkur und Neptun sowie die Köpfe der „Winde" ebenfalls schattiert und die Modellierung der Körperformen mit taillenartigen Strichlagen durchgebildet.[1])

Auch die beiden grossen allegorischen Holzschnitte sind schon ihres Formates wegen wenig geeignet, den verhältnismässig kleinen Illustrationen der Hypnerotomachie gegenübergestellt zu werden. Zudem scheint mir die xylographische Technik der beiden Allegorien auf eine andere Epoche des Künstlers hinzudeuten, als der Zeit um 1500 und der Anfertigung der Ansicht von Venedig.

Endlich ist nicht zu vergessen, dass der Meister der Hypnerotomachie, wer er auch war, wohl schon durch den in Venedig üblichen Stil der Bücherillustrationen angewiesen gewesen sein wird, im Konturschnitt und der damit zusammenhängenden Manier der Behandlung zu arbeiten. Einer Künstlernatur von jener Versatilität, die wir bei Barbari voraussetzen dürfen, mochte es vielleicht nicht schwer fallen, sich den verschiedensten Bedingungen anzupassen, und bald in der bald in jener Manier zu arbeiten. Angenommen, Barbari sei in der That der Meister „b" der Malermi-Bibel und der Hypnerotomachie, so hätte er nicht der gewandte und erfinderische Kopf sein können, der er ohne Zweifel war, wenn er nicht herausgefunden hätte, dass sich die Ansicht von Venedig nicht in Konturmanier herstellen liess. Uebrigens gab ihm die zehn Jahre ältere grosse Ansicht von Florenz wohl schon einen Fingerzeig, wie ein derartiges Werk auszuführen sei.

Die Unterschiede zwischen der Behandlung der Ansicht von Venedig und der Technik der Hypnerotomachie-Bilder sind so gross, dass die verwandten Züge, welche zwischen beiden Werken allenfalls existieren, neben den grossen Verschiedenheiten fast verschwinden. Zumal für den ersten Anblick. Doch sind Spuren einer gewissen innern Verwandtschaft bei genauem Zusehen wohl auffindbar.

Die Art wie in der Hypnerotomachie die Wolken gebildet sind, z. B. auf den Holzschnitten Fol. E 6 und Fol. E 7, ist auffallend ähnlich dem Gewölk, in welchen Merkur und die Winde auf dem Prospekt erscheinen. In beiden Fällen sind es rundliche, geballte, schattenlose Formen, welche aus eigentümlich gezahnten starken Strichen gebildet sind. Kaum wird man anderwärts wieder gerade solche Wolken finden. Ebenso ist die Behandlung des Schattens an glatten Wandflächen hier und dort sehr ähnlich.

---

[1]) Die grosse Naturtreue des Prospektes lässt sich noch heute sehr wohl konstatieren. Der Markusturm trägt in der ersten Ausgabe des Holzschnittes ein abgestumpftes Dach. Es ist dies das Notdach, womit er versehen wurde, als ein Blitzschlag die Spitze 1498 zerstörte. Die zweite Ausgabe zeigt die zwischen den Jahren 1511 bis 1514 errichtete, gegenwärtig existierende hohe steinerne Bedachung. In dieser zweiten Ausgabe ist die Jahreszahl 1500, welche die Abdrücke der ersten tragen, fortgenommen. Einer spätern Abdrucksgattung versuchte der Verleger das Ansehen der Ersten dadurch zu geben, dass er das spitze Dach des Turmes wieder durch das niedrige ersetzte. Die Holzplatten bewahrt, in stark durch Wurmfrass angegriffenem Zustand, das Museo Correr.

Auch zwischen den Kupferstichen des Barbari und den Holzschnitten der Hypnerotomachie lassen sich Analogien kaum auffinden.

Harzen hat zuerst darauf aufmerksam gemacht, dass die Kupferstiche des Barbari wahrscheinlich einer spätern Epoche des Künstlers angehören, und vielleicht erst während seines Aufenthaltes in den Niederlanden entstanden seien (Naumann Arch. a. a. O.). Der erwähnte Autor schliesst dies aus den Marken der Papiere, auf denen die Abdrücke gewöhnlich gezogen sind. Dieser Grund vermag für die Entstehungszeit der Stiche nichts zu beweisen, denn Barbari wird jedenfalls seine Platten bei der Uebersiedelung mit sich genommen haben, und die Mehrzahl der auf uns gekommenen Drucke kann in den Niederlanden gemacht sein, wenn nicht auch die dünne und zarte Stechweise auf den Einflus der Manier des Lucas van Leyden und der niederländischen Dilettantenstecher aus der Richtung des Mabuse schliessen liesse. Die eigentlich italienische Behandlungsart der Platte tritt bei Barbari nur in wenigen Blättern, wie etwa in der Madonna B. 6, einigermassen hervor.

Wie dem auch sei, die Holzschnitte der Hypnerotomachie sind in jedem Fall ungleich strenger gezeichnet und mehr „bellinesk" als die Stiche, doch findet sich daneben wiederum z. B. in der Bildung der Köpfe manche Analogie. Hier und dort ist bei den Figuren das Hinterhaupt auffallend stark entwickelt, der Typus der Gesichter und die Formen der Nasen, die breit und stark an der Stirn ansetzen, haben gewisse Eigentümlichkeiten gemeinsam.

Unzweifelhaft können alle hier angeführten Momente nicht genügen, um Barbari auch nur mit einiger Wahrscheinlichkeit für den Meister der Hypnerotomachie zu erklären. Hierzu bedürfte es zwingenderer Gründe als jene sind, die sich allenfalls aus hier und da auftauchenden Anklängen verwandter Auffassung entnehmen lassen.

Der Meister „b" der Hypnerotomachie kann ja auch aus diesem einen Werk allein nicht beurteilt werden. Er ist daneben der Autor einer ganzen Reihe von Illustrationen, die vielleicht gar nicht alle sein Monogramm tragen. Die Holzschnitte des Ovid von 1497 sind in ihrer Zeichnung und in der Auffassung und Bewegung der Figuren mit den Hypnerotomachie-Illustrationen so durchaus verwandt, dass wir sie wahrscheinlich demselben Urheber zuschreiben dürfen. Dass diese Ovid-Holzschnitte wiederum ein anderes Monogramm tragen, welches wir auf Jacobus von Strassburg zu deuten versuchten, wie überhaupt das Hineinspielen dieses zweiten „Jacobus" in den frühen venetianischen Holzschnitt erschwert die Aufklärung der kunstgeschichtlichen Sachlage.

Die Ovid-Schnitte zeigen gelegentlich etwas deutlichere Anklänge an die Manier Barbari's, als sich in den Hypnerotomachie-Illustrationen finden lassen, der Art z. B. einzelne Figuren in den Holzschnitten zum vierten Buch; aber daneben ist wieder die Mehrzahl der Zeichnungen ganz ähnlich denen der Hypnerotomachie und steht deshalb ebenso wie diese nur wenig in Uebereinstimmung mit dem künstlerischen Charakter des Barbari, wie wir ihn aus den authentischen Gemälden und Stichen entnehmen.

Wenn der Meister „b", wie wir meinen, der Urheber des „Ovid" von 1497 ist, so ist er daneben aller Wahrscheinlichkeit nach auch der Zeichner der Holzschnitte zum „Ketham" von 1492. Die Schnitte des „Ketham" sind in Bezug auf Qualität der Zeichnung und der xylographischen Ausführung der „Hypnerotomachie" mindestens ebenbürtig. Der grössere Massstab der Figuren hat sogar eine gediegenere Durchbildung der Köpfe und der Einzelheiten ermöglicht, aber abgesehen von diesen in der

Art der Ausführung begründeten Verschiedenheiten, wird man in den Kompositionen des Ketham dieselben Motive in der Stellung und Bewegung der Figuren, und eine durchaus verwandte Art der Auffassung finden. Der Stil der Schnitte im „Ketham" steht aber wiederum ungleich näher dem Stil Gentile Bellini's als dem Barbari's.

Trotz alledem lässt sich der Gedanke dennoch nicht ganz abweisen, in dem „Illuministen" Barbari den vornehmlichsten Träger der venetianischen Holzschneidekunst zwischen 1490 und 1500 zu erblicken. Wir wissen jetzt, dass Barbari 1500 Venedig verliess. Fast genau um 1500 kommt die Konturmanier und die mit ihr verbundene Stilweise, welche den venetianischen Holzschnitt bis dahin beherrschte, ausser Uebung. Das letzte, wenigstens mir als das späteste bekannte Illustrationsbuch dieser Art, sind die früher erwähnten Illustrationen in der Ausgabe der Settante Novelle des Sabadino degli Arienti von 1504. Weiterhin erscheinen keine Schnitte mehr in der Weise der Malermi-Bibel oder der Hypnerotomachie.

Unvermittelte, ja sprungweise Veränderungen liessen sich von dem Naturell Barbari's immerhin vermuten. Künstler, welche entweder halb Maler, halb „Illuministen" oder vorwiegend Techniker der Kupfer- und Holzplatte, haben in jener Zeit oft merkwürdige Wechsel ihrer Eigenart durchgemacht. Marcantonio Raimondi, Benedetto Montagna, Lucas van Leyden bieten solche Beispiele.

Nach dem Weggang Barbari's, in den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts, scheint sich der venetianische Holzschnitt in einer Art Stagnation zu befinden. Nur die ordinäre Illustrationsarbeit für die Andachtsbücher bleibt im Gange und wird noch eine Zeit lang von der Werkstätte Vavassore's und andern derartigen Holzschneidern geliefert, bis weiterhin Ugo da Carpi auftritt und dem italienischen Holzschnitt eine völlig neue, vorwiegend auf malerischen Prinzipien fussende Richtung giebt.

(SCHLUSS FOLGT)

DAS ABENDMAHL IN ST. ONOFRIO ZU FLORENZ

VON AUGUST SCHMARSOW

Untersuchungen über den Wandel der Dekoration in der italienischen Kunst des XV. und XVI. Jahrhunderts hatten mich schon früher zu einer ganz abweichenden Ansicht über das vielumstrittene Abendmahl von St. Onofrio geführt. Weitere Studien und wiederholte Nachprüfung haben sie seitdem befestigt; vor kurzem wurde gar von der Gemäldegalerie der königlichen Museen in Berlin ein perugineskes Predellenbild erworben, dessen Existenz meinen stilistischen und historischen Erwägungen freien Eingang verschafft.

Es enthält die nämliche Darstellung wie jenes Fresko in Florenz und daneben ein unbestreitbares Datum, mit dem gerechnet werden muss. Freilich schon bei

Passavant erwähnt,[1]) war diese Staffel eines grösseren Altarwerkes fast unbeachtet geblieben; durch ihre Aufstellung in der Berliner Galerie[2]) vor Aller Augen gerückt, bietet sie sich jetzt bequem zur genauen Vergleichung mit dem *„Cenacolo di Fuligno"* dar,[3]) und fordert uns heraus, die Streitfrage wieder aufzunehmen, deren Lösung bis dahin noch Keinem recht gelungen.

Als das Fresko im alten Kloster der Damen von Fuligno, in Via Faenza, 1845 nach jahrhundertelanger Vergessenheit von der dichten Schmutzdecke gereinigt ward, erregte es das Aufsehen aller Kenner und wurde mit dem Namen Raphael geschmückt.[4]) Dann erhob sich die Kritik und versuchte es bald diesem, bald jenem Umbrier zuzuweisen.[5]) — „Von Raphael als dem Schöpfer des Werkes, schreibt jetzt Springer, ist die Meinung der Kunstkenner ziemlich zurückgekommen, keiner aber der an seiner Stelle genannten Meister fand bisher unbedingte Zustimmung".[6])

Milanesi's Hindeutung auf Raphael de Karolis[7]) hat keinen kunsthistorischen Wert, obgleich dieser florentinische Maler in Perugino's Werkstatt gearbeitet haben soll; denn sie ist nur bestimmt, einen möglichst gleichklingenden Namen mit der Inschrift „RA*P*.. VR . . . MDV" zu vereinigen, welche man auf dem Fresko gelesen, einer Signatur, deren Beweiskraft der Kommentator des Vasari selbst bezweifelt. Ein Blick auf das bezeichnete Bild jenes Künstlers vom Jahre 1502 in der Sammlung Corsini muss jedes kunstverständige Auge von der Unvereinbarkeit beider Werke überzeugen.

Am meisten Gewicht hat immer noch das Urteil Crowe und Cavalcaselle's, die geneigt sind, das Wandgemälde für eine Arbeit des Gerino da Pistoja zu halten, welcher eine ältere Komposition der Schule, die sich zuvor bereits an derselben Wand befunden, wiederholt resp. überarbeitet hätte. Allerdings blickt in ihren Aeusserungen überall der Gedanke an mehrere Hände durch, unter denen sich eine raphaelische oder Raphael näher verwandte befunden, d. h. auch sie werden den Gedanken an jene verhängnisvolle Inschrift nicht los. Dieses Datum hat auch ihre Vermutungen neben Raphael und Perugino auf Giannicola (Manni), Eusebio di San Giorgio und Gerino da Pistoja gelenkt, und die an sich recht unwahrscheinliche Hypothese veranlasst, dass ein älteres Fresko vorhanden gewesen, von dem gar einige Teile oben stehn geblieben, während die mittleren gänzlich verändert, die unteren neu hergestellt worden.[8])

Allerdings mag der Zustand, in dem diese trefflichen Forscher das Wandgemälde früher noch gesehen, und die spätere Restauration zu einem derartigen

---

[1]) Raphaël, franz. Ausg. II, p. 321, und zwar als im Besitz des Malers Veit, aus dessen Nachlass es in Frankfurt erworben wurde.

[2]) No. 146A. Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde. Berlin 1883 p. 552.

[3]) Vortreffliche Photographieen von Brogi, No. 6225 u. Details 6226, 6239, 6240, 6241 bis 53. — Die Berliner Predella im Verlag der Photogr. Gesellsch.

[4]) Die Literatur ist bei Müntz, Les Historiens et les Critiques de Raphael. Paris 1883 p. 75 f. zusammengestellt. Vgl. auch Vitet, Etudes s. l'hist. de l'art. III (1875) p. 10.

[5]) Passavant nennt Spagna, Burckhardt's Cicerone (3. Aufl. S. 924, 1) den Pinturicchio.

[6]) Raffael u. Michelangelo I, p. 318 (1883).

[7]) Vasari Opp. IV, 313. Uebrigens heisst es daselbst: *la presente quistione rimane tuttavia irresoluta, e lascia per tal guisa libero il campo a nuove indagini ed a continuare la discussione sopra un argomento così importante; e questo recherà lode non solo a coloro che ciò faranno, ma benefizio eziandio alla storia dell' arte medesima.*

[8]) Jordan's Ausgabe IV, 260 f.

Auskunftsmittel gedrängt haben. Heute lässt die geschehene Reinigung das Ganze wenigstens einheitlich erscheinen, nirgends ist eine Naht in der Fläche oder ein grösserer Zwiespalt im Gesammtton erkennbar. Dagegen stört das rötliche Braun am Gesims des Gestühls, das neue Weiss an der Tischdecke, und das falsche Gold mit dem die Kante des Tuches, einige Kleidersäume und Heiligenscheine aufgefrischt sind,[1]) — ganz abgesehen von sonstiger Uebermalung, auf die wir später zurückkommen. Nur Eins sei sogleich hier bezeugt: jene verschlungenen Buchstaben am rechteckigen Ausschnitt der Tunika des Thomas, aus denen die Verfechter der Autorschaft Raphael's den Namen des Urbinaten und die Jahreszahl 1505 herausgelesen, existieren auf dem Fresko nicht mehr. Sie sind bei der Reinigung verloren gegangen, und der Restaurator hat die „carattole" einfach durch kleine Parallelstriche ersetzt.

Es ist also ratsam, von dem Datum zunächst ebenso wenig, wie von dem Buchstabenspiel Notiz zu nehmen; die Forschung darf dem Denkmal, wie es da ist, völlig frei gegenübertreten. Indessen, statt von dem Eindruck des Ganzen und von den höchsten Qualitäten der künstlerischen Schöpfung auszugehen, fassen wir — grade mit der unbefangenen Frage nach der Entstehungszeit, — einen Teil des Werkes ins Auge, der bis dahin gar keine Beachtung gefunden, weil er bei dem Streit um all die grossen und kleinen Namen gewiss höchst nebensächlich erschien. Ich meine die Dekoration des dargestellten Raumes, der hölzernen Bank, auf der die Personen sitzen, der Einrahmung, die das ganze Bild umschliesst. Diese, den beredtesten Kennern so gleichgültigen Dinge gestatten ruhige und exakte Prüfung, die mit Objektivität angestellt, vielleicht zu entscheidender Veränderung des bisherigen Standpunktes führt.

Das Abendmahl findet hier in einer lichten Pfeilerhalle statt, deren Grundriss nach Massgabe der sichtbaren Hälfte ergänzt ein griechisches Kreuz bilden würde; wenigstens erstreckt sich von den starken Hauptpfeilern hinter Jacobus und Thomas nach dem Hintergrunde zu ein Arm von drei Jochen, durch dessen breite Arkadenöffnung am Ende wir, wie seitwärts zwischen den Pfeilern, über die Landschaft hin zum blauen Himmel ausblicken. Diese Architektur ist aus zahlreichen Gemälden Perugino's und Jugendarbeiten Raphael's bekannt. Die schlanken Pfeiler mit dem weitausladenden Gesims über den geraden Gebälkstücken erinnern immer etwas an zierlich gezimmerte Holzmodelle der baukundigen Falegnami. Aber während dort die Formen und Verhältnisse in schlichter Einfachheit gegeben sind, ist hier wenigstens an der Schauseite das Kapitäl mit fünf Cannelüren und einspringenden Rundstäbchen geschmückt, der Pfeiler selbst mit einem mehrgliedrigen Rahmen umzogen und mit aufsteigendem Ornament in Chiaroscuro gefüllt. Dies Rankenwerk, das aus kandelaberartigem Stamm sich symmetrisch abzweigt, aus maskengeschmückten Vasen aufsteigend hier in zarten Blüten und Aehren endigt, dort die Gestalt von Füllhörnern annimmt und in Delphinköpfe ausläuft, die sich schmiegsam an die stützenden Kelchränder lehnen, ist mit liebevollem Verständnis der zartesten Marmorarbeit des Quattrocento nachgemalt. Diese Pfeilerornamente gehören zu den schönsten Beispielen, die mir bekannt sind; sie sind frei von jeder Nachahmung des Grotteskenspiels, das den organischen Zusammenhang auflöst und, ohne Rücksicht auf das

[1]) „Die grüne Stickerei am Teppich", die Crowe und Cavalcaselle erwähnen, ist nicht vorhanden, der grüne Teppich an der Rücklehne des Gestüls mit dem eingewebten dunkleren Granatapfelmuster echt und alt; man sieht darauf sogar die Schlagschatten der davor Sitzenden.

Material, zwischen den bunt gemischten Einzelheiten keine festere Verbindung anstrebt, als ihn die Laune der malerischen Phantasie von selber bringt. Diese Entlehnung des dekorativen Schmucks aus den römischen Thermen und Palästen begann aber mit dem Pontifikat Alexanders VI. und war bereits am Ende der neunziger Jahre in der umbrischen Schule, dem unser Fresko angehört, vollkommen eingebürgert.[1])

Die feinsinnige Nachbildung der plastischen Formen hat den Maler bei den beiden vordersten Pfeilerstumpfen zu einer merkwürdigen Abweichung geführt. Während er dort den reinen Stil des Marmorreliefs wiedergiebt, sind diese grossen Akanthusblätter, Blütenkolben und Ranken vorn zu kraus und zackig für Steinskulptur; sie gehen in der tiefen Unterhöhlung und dem kühnen Schwunge selbst über Desiderio's Prachtvegetation am Grabmal Marzuppini hinaus: Bronzetechnik hat das Vorbild bestimmt, und wir werden direkt an Verrocchio's Medicäersarkophag in der Sakristei von San Lorenzo oder Pollajuolo's ehernes Paradebett Papst Sixtus' IV. (beg. 1484, voll. 1493) erinnert.

Noch als Marmor mögen die trefflichen Akanthusblätter gelten, die an der Einrahmung des ganzen Wandfeldes angebracht sind. Sie schliessen die breiten doppelten Bandflechten ab, mit denen der umlaufende Fries gefüllt ist, und schmücken von beiden Seiten die Rundmedaillons, die ihn durchbrechen. An dem wagrechten Teil, der die Vorderwand der Bühne bildet, sehen wir in der Mitte das Sonnenzeichen des hl. Bernardin, links und rechts in der Ecke in quadratischem Leisten eine runde Oeffnung mit dem Kopf eines heiligen Bischofs. Oben am abschliessenden Bogen sitzen in den Rundfenstern drei Mönchsköpfe, der oberste en face, die beiden zur Seite in Dreiviertelansicht. Auch dieser Fries nun mit der breiten Bandflechte, mit den perspektivisch behandelten Oeffnungen und den Büsten darin, gehört noch ganz dem streng architektonischen Geschmack der Dekoration des Quattrocento. Die Rundmedaillons sind an die Stelle des früher beliebten gothischen Vierpasses getreten, den wir z. B. bei Ghiberti an seiner ersten Bronzethür des Florentiner Baptisteriums und noch bei Benozzo Gozzoli im Campo Santo zu Pisa finden, während Alesso Baldovinetti und Cosimo Rosselli im Vorhofe der Annunziata die Kreisform anwenden, wie Ghiberti an der Porta del Paradiso. Auch in Holzintarsien sind solche Köpfe, die durch Oeffnungen hereinschauen, als perspektivisches Kunststück beliebt, wie an den Vierungspfeilern des Doms zu Pisa, wo einige dieser Arbeiten gewiss auf Zeichnungen Uccello's beruhen. Nirgends aber ist in diesen früheren Werken das Verhältnis der Köpfe so richtig getroffen, nirgends ihre Stellung so fein berechnet, wie hier in St. Onofrio. Die Ausfüllung eines so breiten festumrahmten Streifens durch das der Antike entlehnte Bandgeflecht, das hier in plastischer Schärfe und sorgfältiger Ausführung gegeben wird, ist damals vollends einer kleinen Zahl von Malern eigentümlich, die enger mit Rom zusammenhängen: Melozzo da Forlì und Mantegna, Signorelli und Ghirlandajo eine Zeitlang,[2]) Pinturicchio und Perugino. Der letztere vervollkommnet diesen Geschmack zu besonderer Feinheit und Eleganz. Seine Deckenfelder im Cambio (1499) sind ja deswegen in aller Munde, obgleich sie bereits das Eindringen des Grotteskenspiels verraten; seinen Plafond in der Stanza dell' Incendio (1508), der Einflüsse von Mantegna zeigt, liess Raphael achtungsvoll

[1]) Vgl. Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen 1881 p. 131 ff.

[2]) Signorelli in Loreto, Ghirlandajo in der Sala de' Gigli des Pal. Vecchio.

über seinen Wandbildern stehen, und noch Vasari gedenkt seines hochberühmten Rankenwerks.[1])

Wer sich der Unterschiede der Hochrenaissance-Dekoration von dem Stil der eben geschilderten Teile bewusst ist, wird auch die Profilierung des Gestühls, an dessen Pilastern die einfache Bandflechte wiederkehrt,[2]) den grünen Teppich, der glatt vor der Rücklehne aufgehängt ist, mit seinem Granatapfelmuster, und die Ornamente am Fries und an den Schlussbrettern der Bank zu schätzen wissen. Genug, abgesehen von den Figuren offenbart sich überall der Stil des Quattrocento, wie er etwa von 1480—1495 bei den Umbroflorentinern herrscht. Ich würde deshalb, wenn anders die Darstellung selbst keinen Widerspruch ergäbe, die Ueberzeugung vertreten, dass das Fresko nicht erst im Cinquecento, wie man bisher geglaubt, sondern in dem angegebenen Zeitraum entstanden sein muss.

Diese Ansicht nun bestätigt jene neuerdings vom Berliner Museum erworbene Predella, welche in der Mitte die nämliche Darstellung des Abendmahls und an den Seiten auf grau in grau gemalten Täfelchen die Inschrift: HOC OPVS FECIT FIERI SER BERNARDINVS S · ANGELI, und die Jahreszahl ANNO SALVTIS · M · D · trägt.[3])

Zunächst würde die Existenz einer gleichen Komposition auf einem Staffelbildchen nicht die Priorität des Wandgemäldes beweisen. Erst die sorgfältige Vergleichung beider kann über das chronologische Verhältnis entscheiden. Nun aber ist das Berliner Bild in der That in allen Einzelheiten eine schwächere, bis auf geringe Modifikationen genaue Wiederholung des Fresko von St. Onofrio: alle Personen sitzen ebenso wie dort, nur der Kopf des Judas ist etwas mehr Christus zugedreht, d. h. noch schärfer im Profil sichtbar, und der des Philippus nicht zurückgebogen, sondern, der Bequemlichkeit halber, ganz gerade gestellt; die Bewegung und Lage aller Hände ist vollkommen übereinstimmend, selbst das Geschirr auf dem Tisch steht bis auf wenige Zusätze auf demselben Fleck. Die Ausführung ist zierlich und fein, verrät aber in allen Einzelheiten nicht eine freie Meisterhand, sondern einen noch etwas befangenen Schüler. Typen und Formgebung weichen wesentlich von dem Vorbild ab; besonders die Bildung der Augen und des unter der Nase breitgezogenen, oft wie geschwollenen Mundes ist auffallend, so dass wir die Autorschaft eines und desselben Malers nicht annehmen dürfen. Die Predella ist vielmehr mit jenen Arbeiten in der Cappella Basso-Rovere von Sta. Maria del Popolo zu Rom verwandt, in welchen wir Gehülfen des Pinturicchio erkannt haben,[4]) und zwar am nächsten mit den unteren Figuren der Himmelfahrt Maria's und des Altarstückes. Anderseits steht sie auf

---

[1]) *Fogliami di chiaro oscuro, i quali ebbero al suo tempo nome straordinario di essere eccellenti.*

[2]) So auch am Abendmahl Ghirlandajo's in San Marco. Natürlich bleibt die Bandflechte auch im XVI. Jahrhundert noch ein beliebtes Motiv. Ich erwähne absichtlich die Einrahmung der Fresken des Gerino im ehemaligen Refektorium von S. Lucchese oberhalb Poggibonsi (1513), wo sogar die „verstabten“ Pilasterkapitäle wiederkehren. Die Anregung kam ihm jedenfalls aus der Umiltà zu Pistoja, in deren Vorhalle (1495) diese Ornamentik mit Vorliebe verwertet ist. Es kommt aber auf den Charakter der Ausführung und Verwendung an, und hierin kann von einem Vergleich mit der Arbeit in St. Onofrio nicht die Rede sein, wie denn überhaupt die Fresken in S. Lucchese in jeder Hinsicht abweichen, so dass der Gedanke an die Identität des Autors ausgeschlossen bleibt.

[3]) Vgl. auch Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsammlungen 1883, Amtliche Berichte S. XXXVIII

[4]) Pinturicchio in Rom, Stuttgart 1882, p. 23 ff.

derselben Stufe wie Gerino's Tafelbild in S. Piero Maggiore zu Pistoja (1509), das zu den erfreulichsten Leistungen dieses peruginesken Toskaners gehört; besonders die Staffel, die sich durch Farbenschmelz auszeichnet wie unsere in Berlin, bietet zahlreiche Vergleichungspunkte dar. Gerino aber, dessen bis dahin frühest datiertes Bild übrigens von 1502 war, muss ganz als Abkömmling des Peruginers Giannicola betrachtet werden, dem denn auch Passavant das kleine Abendmahl in Veits Besitz zuschreiben wollte.

So hübsch nun die koloristische Wirkung dieses Bildchens ist, so wichtig der Gegenstand und die zweifellose Datierung für die Kunstgeschichte, möchten wir uns doch nicht darüber täuschen, dass es im Vergleich mit dem Fresko von St. Onofrio als abgeleitetes Produkt erscheint. Die Komposition des Wandgemäldes wird sich als ein Originalwerk und eine in den Einzelheiten neu durchgearbeitete Lösung der Aufgabe erweisen, mag nun ihr Autor heissen, wie er will; wenn sie aber im Jahr 1500 in der vorliegenden Weise als Schulgut reproduziert werden konnte, so muss das grössere Vorbild wohl etliche Zeit früher entstanden sein.

Doch das ist unmöglich, wirft man ein: man hat ja Dokumente gefunden, dass die Nonnen von St. Onofrio kurze Zeit nach 1500 sich einen neuen Speisesaal bauen lassen; in einem Vermerk von 1517 wird vom „refettorio vecchio" geredet; das Fresko im neuen kann also nicht aus dem XV. Jahrhundert stammen. Indessen diese Aktenstücke[1]) beweisen nur, dass im Jahre 1517 ausser dem im Gebrauch befindlichen Refektorium ein anderer Raum existierte, der ehedem als Speisezimmer gedient hatte und daher traditionell noch als *refettorio vecchio* bezeichnet ward. Dass das neue erst nach 1500 erbaut sei, ist willkürliche Annahme, und Niemand hat festgestellt, welcher Bauperiode die Räume angehören, um die es sich handelt. Eine Prüfung der Architektur, soweit sie bei dem heutigen übertünchten Zustand möglich ist, ergiebt, dass das Refektorium, in dem sich unser Wandgemälde befindet, genau so alt ist, wie die Eingangshalle und der anstossende, dem Hauptthor gegenüberliegende grosse Saal. Ueberall finden sich als Träger der Gewölbe kleine, ziemlich roh gearbeitete Konsolen mit demselben Zahnschnitt und Köpfen darunter, welche um die Mitte des XV. Jahrhunderts entstanden sein mögen, für den Anfang des XVI. jedoch durchaus nicht stimmen. Jedenfalls aber ist es beachtenswert, dass der Auftrag für das vorhandene Freskowerk die nämlichen Anweise enthalten haben muss, wie der 1461 dem Neri di Bicci erteilte. *Io Neri di Bicci dipintore*, schreibt er in sein Tagebuch, offenbar im Anschluss an den Wortlaut des Kontraktes, *ò tolto a dipigniere dalle monache del munistero di fulignio dalla porta afaenza una faccia di refettorio, nella quale ò fare la cena degli apostolj e di sopra mess. domenedio quando adora nell' orto chon uno fregio datorno.* Und wenn nun folgt: *la quale faccia e spazio è di sopra tondo, d'altezza di braccia 6½ in circha e di larghezza di braccia 13½ in circha*, d. h. eine Beschreibung der Wandfläche, die genau mit der vorhandenen übereinstimmt, so darf man wohl annehmen, dass der Auftrag an den späteren Maler eben eine Wiederholung dieses früheren ist und sich auf dasselbe Refektorium bezieht, wie der des Neri di Bicci. Da sich ferner in dem Merkbuch des Letzteren, das bis 1475 gewissenhaft fortgeführt ist, keine Angabe über Zahlungen für die vollendete Arbeit findet, so scheint sein Abkommen mit den Nonnen ohne Folge geblieben zu sein, sei es, dass der altfränkische Meister es selbst nicht mehr wagte, mit Castagno und Ghirlandajo zu wetteifern, sei

---

[1]) Bei Milanesi im Kommentar zum Leben des Bicci, Vasari Opp. II p. 83.

es, dass sein Tod (1491) oder schon früher die Schwäche des Alters seine Verbindlichkeit löste.

Gehört aber das Cenacolo di Fuligno, wie der Stil seiner dekorativen Ausstattung, noch ins Quattrocento, so wird durch diese Entdeckung der bisherige Stand der Forschung vollkommen verändert. Zunächst lösen sich manche Schwierigkeiten, die das Alter des Kupferstichs in Gotha und einige Anzeichen an dem Fresko selbst bereiteten, ja dies Hindernis aller früheren Lösungsversuche, welches nur da schien „die Verwirrung zu vollenden", wird zur willkommenen Bestätigung unserer Ansicht über die Entstehungszeit. Nicht umsonst haben so scharfsichtige Kenner wie Crowe und Cavalcaselle in den oberen Mönchsköpfen im Fries den Charakter einer älteren Kunstphase erkannt, als das unglückliche Datum MDV erwarten liess. Nicht allein diese Köpfe sind älter; das Zeichen des Bernardino von Siena unten zeigt genau dieselben Merkmale; nur die Bischofsköpfe an den Seiten sind durch moderne Uebermalung entstellt, besonders der links, während der zur Rechten in den innern Gesichtsteilen wenigstens die ursprünglichen Umrisse bewahrt. Der nämlichen Zeit gehören auch die wesentlichen Bestandteile des Hauptbildes, die Pfeilerhalle und das Gestühl, auf dem die Personen sitzen, d. h. gerade die Stücke an, die von dem Gothaer Kupferstich abweichen und deshalb hier nachträglich verändert sein sollten.

Der Kupferstich im Herzoglichen Museum zu Gotha,[1] der vollständig nur in diesem einzigen Exemplar bekannt ist, steht unzweifelhaft in der engsten Beziehung zu dem Fresko von St. Onofrio, obgleich er in manchen Dingen davon abweicht. Er giebt die dargestellten Personen in derselben Anordnung, Haltung und Gebärde, auf dem in allem Wesentlichen gleichen hölzernen Gestühl sitzend wieder; aber die beigeschriebene Benennung der Apostel ist eine andere,[2] dabei Bartholomäus vergessen und Mathias irrtümlich mitgenannt; Philippus und Thaddäus sind bartlos, Thomas dagegen bärtig dargestellt. Statt der lichten hochstrebenden Pfeilerhalle, die nach allen Seiten den Ausblick ins Freie gewährt, zeigt der Stich einen geschlossenen Innenraum mit engen Pfeilerarkaden, breitem Fries und Gesims darüber, und rechtwinkligen Fenstern in dem durch Pilaster abgeteilten oberen Stockwerk, ein Mittelding also zwischen Halle und Hofraum. Die dekorative Ausstattung dieser Architektur entspricht dem derberen Geschmack eines florentinischen Metallarbeiters aus dem letzten Drittel des XV. Jahrhunderts (1470—1490). Am umlaufenden Fries wechseln ziemlich roh gezeichnete Adler mit geraden Stangen, auf denen die Marterwerkzeuge angebracht sind; die Bogenzwickel enthalten nackte Putten, mit Bandstreifen in der Hand; die Pilaster sind teils mit Kandelabern ausgefüllt, teils mit schweren Blätter- und Fruchtbündeln, die an grossen Ringen hängen, ganz ähnlich denen Pinturicchio's am Eingang der Cappella Bufalini in Aracoeli zu Rom. Statt der zierlichen Holzintarsia an den Schlussbrettern der Bank sind figürliche Darstellungen angebracht, links ein

---

[1]) Passavant, P.-G. t. V. p. 194. No. 114. Ein Fragment desselben Stiches im British Museum.

[2])

Stich:		Fresko:	
SANTISISIMVS·IESSV	SANTVS·IOHĀNES	IESV CRISTO	S·GIVVANNE
SANTVS·PETRVS·	SANTVS MATEVS	S·PIECTRO	S·BARTOLOMEO
SA DREAS·	SANTVS·IACHOBOVS	S·ANDREIA	S·MACTEIO
SĀ IACOBVS	SANCTVS'·TOMAS·	S·IACHOPO	S·TOMASO
S·FILIPVS	SANTVS TADEVS	S·PHILIPO	S·SIMONE
SANTVS SIMON	SANTVS MATVS	S·IACHOPO	S·TADEO

Ritter zu Ross mit seinem Knappen,[1]) rechts Judas mit den Reisigen auf dem Wege nach Gethsemane, und diese beiden Zugaben gewähren uns Aufschluss über den Stecher. Der Judas mit den Schergen verrät ein germanisches Vorbild, und der Gaul des Ritters ebenso deutlich seine Herkunft von Verrocchio. Die Personen vollends sind in den charaktervollen, aber etwas grimassenhaften Stil eines solchen Ciseleurs übertragen, und zwar weisen uns die Köpfe mit dem vollen lockigen Haar, den runden tiefliegenden Augen, der starken Betonung aller Muskulatur, diese mächtigen Hände mit anatomisch gezeichneten Gelenken, und die bauschigen Gewänder mit zangenförmigen Falten wieder bestimmt auf einen Angehörigen des Andrea[2]). Natürlich stehen seine Gestalten den mehrfach vorkommenden Atelierarbeiten, z. B. einigen Büsten in Stuck und Terrakotta näher als den höchsten Leistungen des Meisters selbst. Erinnern wir uns indessen, dass die Thomasgruppe des Verrocchio 1483 in ihrer Nische an Orsanmichele aufgestellt wurde, dass anderseits die Entstehung der Fresken Pinturicchio's in der Bufalinikapelle, auf deren Dekoration wir Bezug nehmen mussten, um 1484 fällt, so haben wir den Ausgangspunkt gewonnen, wo nach historischen und stilistischen Gründen die weitere Untersuchung des Sachverhalts einsetzen muss.

Fragt man zunächst, in welchem Verhältnis der Kupferstich in Gotha zu dem Fresko in St. Onofrio steht, so kann wenigstens soviel kaum zweifelhaft sein, dass der Stecher die Komposition des Malers nachzubilden versucht, wenn auch in der freieren Weise, wie damals solche Reproduktionen überhaupt gemacht wurden.[3]) Es ist ausserdem sehr wahrscheinlich, dass ihm eine Zeichnung des Meisters vorgelegen, da er selbst in der Wiedergabe der Figuren wie der Architektur sich als ungeübten Zeichner erweist. Diese Vorlage enthielt die Oertlichkeit und Darstellung der Apostelköpfe so, wie er sie giebt, während hernach erst die entscheidenden Veränderungen stattfanden, die das Fresko eigenartig auszeichnen, und kleinere Abweichungen bei der malerischen Ausführung beliebt wurden.

Diese Annahme erscheint fast selbstverständlich, wenn man einen Blick auf die bisherige Darstellung des Abendmahls wirft. Andrea del Castagno († 1457), dessen Wandgemälde in St. Apollonia dem Auftrag des Neri di Bicci für St. Onofrio noch um einige Jahre vorausgeht, zeigt uns einen geschlossenen Raum mit gerader, durch grosse Platten farbigen Steins geschmückter Rückwand. Ghirlandajo wurde im Refektorium von Ognissanti 1480 durch einen tiefeinspringenden Gewölbzwickel in der gegebenen Wandfläche veranlasst, von der stützenden Konsole nach den Ecken hin Bogenleibungen zu malen und den Ausblick ins Freie zu öffnen, so dass hinter der Rücklehne des Gestühls einige Cypressen, Citronen, Orangenbäume und eine Palme herüberschauen, während durch die blaue Luft allerlei Vögel dahinschiessen. Die nämliche Lösung bei der nämlichen Veranlassung im gegebenen Raum finden wir in

[1]) Ueber das Spruchband in der Hand des Knappen siehe unten. Das Kostüm dient ebenso als Belag für unsere Zeitbestimmung.

[2]) Vitet a. a. Op. 84 bezeichnet das Blatt direkt als „ancienne gravure allemande d'un assez gros travail" und meint „les physionomies elles-mêmes sont entièrement dénaturées; les expressions sont . . . lourdes, . . . plates, . . . communes. Les chevelures surtout affectent une ampleur et un défaut de style tout à fait *teutoniques*.

[3]) Man denke nur an die Stiche nach Botticelli's Dantezeichnungen. Höchst charakteristisch ist aber die Zeichnung der Hände, an deren Fingern die Gelenkbänder blosliegen, wie noch Raphael sie auf der Oxforder Studie zu musicierenden Engeln (Br. 3), also nach überkommener Anweisung, gebildet.




SANTVS
IMON
FILIPVS SANT
COBVS SA
DREAS SANTVS PET
RVS SANTI SISI
MVS IESSV
SANTVS IOHANES
SANTV
MATEVS SANTV
IACHOBOVS SANCTVS



einer ähnlichen Komposition Ghirlandajo's im Kloster S. Marco. Erst der Urheber des Fresko von St. Onofrio verlegt sein Abendmahl in die festlich heitere Halle, nachdem er anfangs der nächsten Tradition gemäss zu dem halbgeschlossenen Hofraum mit Bogenarchitektur gegriffen, ja die breite durch keinen Zwickel zerschnittene Wandfläche nicht anders als durch ein zweites Stockwerk in seinem Saal oder Binnenhof zu füllen gewusst. Der Wunsch seiner Auftraggeber, dass oben noch „das Gebet auf dem Oelberg" dargestellt werde, mag dann die Veranlassung gewesen sein, dem Beispiel des Cosimo Rosselli in der Sistina zu folgen, wo drei solcher Nebenvorgänge geschildert sind. Aber während Cosimo ein niedriges Gemach mit flacher Holzdecke und drei Fenstern in der Längswand zeichnet, erdichtet der umbrische Maler hier einen leichtgewölbten Raum, der uns wie eine Renaissancekirche anmutet, und den Vorgang fühlbar ins Ideale hinaushebt.

Auf denselben Zusammenhang und wahrscheinlich die gleiche Reihenfolge führt auch die Anordnung der Personen. Bei Castagno sitzt nur je ein Jünger an der Schmalseite der geraden Tafel. In der älteren Komposition Ghirlandajo's von Ognissanti sind die Jünger alle bis auf Judas hinter die Langseite gerückt, so dass nur der äusserste links und rechts die Ecke einnimmt, obgleich der Tisch an jeder Seite einen kurzen Flügel hat. In der Cena zu San Marco dagegen sitzen je zwei Jünger an jedem Flügel, und diese Anordnung befolgt auch der Kupferstich in Gotha[1]) und das Fresko von St. Onofrio, so dass noch aus diesem Grunde die Entstehungszeit nach dem von S. Marco, also frühestens einige Jahre nach 1480, und auch wohl nach dem 1483 vollendeten Cosimo Rosselli's in Rom, zu suchen wäre. Anderseits scheint der Charakter des Stiches noch den achtziger Jahren anzugehören, und man darf wohl vermuten, dass der Auftrag der Damen von Fuligno, der schon 1461 einmal gegeben war, bald nach jenen Jahren erfolgt sei, in denen Ghirlandajo nicht weniger als vier solcher Darstellungen geschaffen hat,[2]) während nach dem Fresko von San Marco, das dem unsrigen am nächsten kommt, soviel wir heute wissen, eine lange Pause eintritt, bis dann Lionardo da Vinci zu Mailand seine völlig neue Lösung in Sta. Maria delle grazie enthüllt.

Wie unglaublich erscheint dagegen — bei dem engen Zusammenhang unserer Komposition mit jenen früheren Leistungen des Quattrocento — die Annahme, dass nach der gewaltigen Schöpfung Lionardo's noch 1505 ein Abendmahl so konservativer Art gemalt worden sei! Wie unmöglich, ganz abgesehen von dem Wunderwerk im fernen Mailand, mitten in Florenz in den Tagen Michelangelo's und Fra Bartolommeo's, Jahre lang nach dem jüngsten Gericht von Sta. Maria Nuova. Eine Altartafel, die Filippino Lippi begonnen, mochte der behäbige Meister von Perugia noch nach der alten Schablone vollenden, aber nur um den Preis seines Ansehens in der scharfzüngigen Stadt, die mit ihrem Tadel und Spott ihm den Aufenthalt verleidete; ein Wandgemälde dagegen, eine grossartige hochwillkommene Aufgabe, nach damaligem Begriff so altfränkisch zu behandeln, war 1505 in Florenz undenkbar, gerade in jenen

[1]) Dass Thomas gerade vor der Tischecke sitzt, ist auch ein Zeichenfehler des Stechers.

[2]) Es ergiebt sich in der That damals eine interessante Reihe von Aufträgen, deren Daten einen Konnex vermuten lassen: vor 1457 Castagno in St. Apollonia, 1461 Neri di Bicci für St. Onofrio, 1476—77 Dom. u. Dav. Ghirlandajo in Passignano (Vasari, Opp. III, p. 272), 1480 Ghirlandajo in Ognissanti, 1481 mit David zu San Donato in Polverosa (dann Cosimo Rosselli in Rom) und endlich in S. Marco. Die Letztere muss der Formgebung und Farbe nach vor den Fresken in der Cap. Sassetti (1485) entstanden sein, aber nach dem Fresko in der Sistina (1483), wohl nicht ohne starke Beihülfe Davide's.

Jahren der Kargheit, wo es an monumentalen Bestellungen mangelt, wo so manche bedeutende Kraft sich vergebens nach einer Mauerfläche sehnte, um mit breitem Pinsel die bürgerliche Kleinheit zu überwinden.

Nur schwer würden wir uns entschliessen, falls zwingende Dokumente vorlägen, das grosse Fresko in St. Onofrio als Produkt jener Zeit hinzunehmen, wo der Wettstreit Lionardo's und Michelangelo's die Ansprüche der Kritik und das Streben der Künstler steigerte, und auch dann nur, wenn es sich um eine schulmässige Wiederholung handelt. In der Provinz mochte man sich damit begnügen; arme Klöster konnten mit so etwas abgefunden werden: das begüterte Stift der vornehmen Damen von Fuligno zu Florenz wird sich schwerlich an Meister dritten Ranges gewendet, oder von einem berühmten Mann ein Machwerk seiner Schüler hingenommen haben. Indessen, wir sind nicht darauf angewiesen, blos mit Vermutungen und Wahrscheinlichkeiten zu rechnen. Das vorhandene Denkmal selber muss die beste Auskunft darüber geben, ob wir es mit einer Originalarbeit oder mit Schulgut zu thun haben. Sollte sich das Erstere ergeben, so wäre eine wichtige Begründung für unsere Ansicht über die Entstehungszeit gewonnen; denn als Erfindung war eine Komposition wie diese nach dem Urteil aller einsichtigen Forscher im XVI. Jahrhundert nicht mehr möglich.

Die Anordnung der Gestalten bewahrt die feierliche Ruhe, welche die Hauptleistungen der umbrischen Meister auszeichnet. Alle Jünger sitzen in ernster Fassung auf ihrem Platz, keiner ist so lebhaft und plötzlich erregt, dass er sich erhöbe, oder nur zu Christus, zum nächsten Nachbar sich herüber beugte. Strenge Symmetrie waltet in dem Ganzen, selbst die Störung durch die hergebrachte Lage des Lieblingsjüngers und die Aussonderung des Abtrünnigen ist möglichst harmonisch gelöst. Gerade in der Mittellinie sitzt Christus, der bei Ghirlandajo (1480) ziemlich weit aus der Axe gedrängt wird; er erhebt sprechend die Rechte, während die andere Hand auf der Schulter Johannes' ruht, der mit beiden Armen auf den Tisch gelehnt, seinen Kopf darauf gelegt hat, mit geschlossenen Augen als ob er schlummere. In die Lücke, die so rechts neben Christus entsteht, ist Judas gerückt, der ihm schräg gegenüber auf dreibeinigem Schemel sitzend, die Rechte ruhig auf dem Tisch hält, während die Linke mit dem Beutel auf dem Knie ruht, und der Blick von Christus und den Seinigen ab, nach aussen gewandt ist. Petrus links, Bartholomäus rechts mit leise nach der Mitte geneigten Häuptern schliessen diese Mittelgruppe ab, welche so die Breite der offenen Arkade einnimmt. Die beiden Paare an den Schmalseiten, Jacobus Minor und Philippus links, Thaddäus und Simon rechts, bilden den festen Halt nach Aussen, und lenken unsere Blicke auf das Centrum. Die Stellung ihrer Köpfe ist übers Kreuz kontrastiert, so dass Thaddäus und Philippus im Profil, Jacobus und Simon in Dreiviertelansicht erscheinen. Die übrigen Vier dazwischen sind unabhängiger gestellt. Nur diese Haltung der Köpfe und das Spiel der Hände verständigt uns über den Vorgang; jene bewahrt eine einheitliche getragene Stimmung, dieses dagegen ist mit Fleiss erdacht und mit Absicht variiert. Die meisten Jünger sind durch die Worte Christi mitten im Essen überrascht; nur zwei legen die Hände gefasst übereinander, während Andreas zu seinem Nachbarn gewendet auf die Hauptgruppe hinweist.

Ein Vergleich mit Haltung und Gebärden bei Ghirlandajo belehrt uns auch hier über die persönliche Richtung des Meisters. Allerdings erweist sich wieder das Fresko in San Marco als das näher verwandte, andererseits aber tritt die bewusste Absicht

des Umbriers heraus, sei es im Gegensatz gegen die lebendigere Mannigfaltigkeit des Florentiners oder in konsequenter Ausbildung der vorhandenen Keime seiner Art.

Dass auch er über dem Streben nach einheitlicher Wirkung, Harmonie und symmetrischer Feierlichkeit der Scene nicht die Beobachtung des Lebens vergessen, sondern eifrig bemüht war, die neuen Motive, die er giebt, der Natur getreu zu bilden, die ererbten durch Prüfung ihrer Wahrheit redlich zu erwerben, das beweisen uns die erhaltenen Zeichnungen, welche gegenwärtig im selben Abendmahl-Museum zu St. Onofrio ausgestellt sind.

Da das eine dieser Blätter mit Simon und Thaddäus (No. 8) nicht blos „handwerksmässiger gearbeitet" ist, sondern sich auf den ersten Blick als Schulkopie nach dem fertigen Fresko zu erkennen giebt, so interessieren uns nur die beiden anderen Zeichnungen, welche sich auf die drei Jünger links neben Christus: Petrus, Andreas und Jacobus Major beziehen.[1])

Das Blatt aus der Sammlung Santarelli (No. 6) ist eine Silberstiftstudie auf grundiertem Papier. Es enthält die Gestalten des Petrus und Andreas, die noch ohne biblische Gewandung im enganliegenden Kostüm des Modells hinter der Tischplatte sitzen, sodass die Beine von oben bis unten sichtbar bleiben. Die letzteren sind zum Teil, die Füsse ganz nackt gezeichnet. Zu Häupten sind die Hände des Petrus noch einmal grösser gegeben; die rechte Faust hält das gradaufgerichtete Messer, die linke Hand liegt wie der Unterarm auf dem Tisch, und ihre leichte Haltung ist sogar zweimal dargestellt.

Das andere Blatt, aus Piatti's Besitz (No. 9), bildete ursprünglich mit dem vorigen Ein Stück; denn rechts sieht man noch den Ellbogen und das Knie vom rechten Bein des Andreas, unten in der Ecke aber die Vergrösserung seiner beiden Hände. Daneben sitzt dann sein Nachbar, der im Fresko Jacobus Major heisst, in diesen Studien aber eine Vorgeschichte erlebt hat, welche die interessantesten Aufschlüsse gewährt. Er ist ebenso gezeichnet wie die beiden Vorigen; die Haltung des Kopfes ist dieselbe wie im Wandgemälde; aber das Gesicht ist noch bartlos und jugendlich, während in der Ausführung der „Bruder des Herrn" Christus ähnlicher gemacht wurde. Die rechte Hand umfasst ein auf dem Tische stehendes Glas wie im Fresko; die Linke dagegen ist wie im Gespräch erhoben. Die grössere Wiederholung der beiden Hände, oben links, giebt diese anfangs beabsichtigte Haltung, darunter jedoch die in der Ausführung adoptierte Variante, wie die Hand in ruhiger Lage auf dem Tisch von den Fingerspitzen aus gesehen wird. Und bezeichnender Weise ging die sorgfältig gearbeitete Studie zur erhobenen Linken nicht verloren, sondern wurde drüben beim Matthäus verwertet. Nun aber fällt es auf, dass zum Oberkörper des Jacobus auf unserer Zeichnung die nackten Beine des Petrus schwächer wiederholt sind, und vollends, dass neben ihm links noch einmal die ganze Figur des Apostelfürsten wiederkehrt, und zwar ohne Heiligenschein, doch in voller Bekleidung wie im Fresko und mit dem bis über die Knie herabhangenden Leintuch über der Tafel. Hier sind sogar Farben zu Hülfe genommen, aber die matte und manirierte Art, die trotz der Sorgfalt gegen die Silberstiftstudien daneben abfällt, überzeugt uns, dass wir in diesem Zusatz eine Kopie nach dem fertigen Werke zu erkennen haben, die sich offenbar ein Schüler zur Ergänzung dieser ihm zugefallenen Hälfte der ganzen Zeichnung gefertigt. Und die Manier ist derjenigen des

[1]) Photogr. von Paganori No. 5268 u. 5269, leider in verschiedener Grösse.

Giannicola auf seinem Allerheiligenbilde in der Pinakothek zu Perugia[1]) so ähnlich, dass man ihn auch als Autor dieses Petrus betrachten darf. Der bekleidete Petrus und seine unverhüllten, dem Nachbar angefügten Beine sind also späteren Datums, wie durchweg auch die weiss aufgehöhten Lichter. Die Halbfigur des Jacobus dagegen, die Hände oben und unten, sowie die andere Hälfte des Blattes mit Petrus und Andreas verraten in jedem Strich die sichere und geübte Hand eines trefflichen Quattrocento-Meisters. Sie können nur als Studien zu dem Wandgemälde in St. Onofrio gemacht sein, und zwar nachdem die Komposition in allen wesentlichen Dingen festgestellt war. Der Charakter dieser bessern und echten Teile macht es ausserdem ganz erklärlich, dass aus einer Vorlage desselben Meisters, auf welcher nach diesen Vorbereitungen die ganze Darstellung in ähnlicher Weise ausgeführt war, ein Kupferstich wie der in Gotha entstehen konnte.[2])

Jedenfalls kann bei derartigen Beziehungen der vorhandenen Studienblätter zu dem Wandgemälde kein Zweifel mehr gegen die Ueberzeugung aufkommen, dass die Komposition dieses Abendmahls eine Originalarbeit ist, die für das Refektorium der Damen von Fuligno erfunden und ausgeführt worden. Damit aber wird unseres Erachtens, soweit Beweise überhaupt möglich sind, entschieden, dass das Fresko von St. Onofrio noch ganz ins Quattrocento gehört, wie sich aus dem Stil der Dekoration und dem Datum der Wiederholung in Berlin ohnehin schon ergab.

Es kann zunächst also von all den Vermutungen, welche die vermeintliche Jahreszahl 1505 veranlasst und chronologisch wahrscheinlich gemacht hatte, nicht mehr die Rede sein. Mit Raphael wären alle gleichaltrigen Gehülfen und Nachkömmlinge des Perugino und Pinturicchio vorläufig bei Seite zu schieben, wenn es gilt den künstlerischen Urheber des Ganzen zu finden. Am wenigsten aber darf man auf Leute toskanischen Ursprungs verfallen, da die Namen der Apostel gerade auf dem Fresko in perusischem Dialekt geschrieben stehen.[3])

Für eine so frühe Zeit, wie etwa von Raphaels Geburtsjahr bis 1495, bleiben nur die Hauptmeister von Perugia übrig, und da Pinturicchio, wenn anders an ihn zu denken wäre, während dieser Frist in Rom lebte und reichlich beschäftigt war, Niemand anders als Pietro Perugino selbst.

Nicht umsonst haben alle einsichtsvollen Kenner die Komposition auf ihn zurückgeführt. Passavant behauptet entschieden, der Stich in Gotha müsse nach einem Originalwerk Vannucci's gemacht sein, und in der That, nach der Reinigung dieses Blattes auf dem Kupferstichkabinet zu Berlin haben geübte Augen auf dem Bandstreifen des Knappen unten, in rückläufiger Schrift sogar die Bezeichnung RVG INO[4]) gelesen, der man wohl getrost ein PE vorschreiben darf. Auch Crowe

[1]) Sala di Giannicola e di Berto No. 30. Phot. Alinari 8330.

[2]) Herr Dr. Lippmann teilt mir mit, dass sich in Cambridge eine Zeichnung der linken Seite, weiss gehöht auf rötlichem Grund, befinde. In welchem Verhältnis sie zu den besprochenen Werken stehen mag, muss ich dahingestellt sein lassen, bis ich sie gesehen. Seltsam, dass auch hier alle vorhandenen Studien nur auf die linke Seite der Composition gehen, wie bei Raphaels Disputa!

[3]) Adamo Rossi schreibt mir auf meine Anfrage: „Credo poterla assicurare, che chi scrisse IACHOPO, ANDREIA, PIECTRO, GIVVANNE, MACTEIO fu umbro, anzi con tutta probabilità perugino, contemporaneo del nostro Pietro, che appunto scriveva il suo nome così: piectro". — In dem Autograph der Galerie zu Perugia kommen folgende Schreibungen dieser Art vor: Io piectro penctore, — dacto — dicto — trencta — barctomeio.

[4]) Mir gelang vor dieser Restauration nur LVG INO zu entziffern. So las auch Passavant.

und Cavalcaselle halten fest, dass dem Fresko eine ältere Arbeit von ihm zu Grunde liege, ja dass etwaige Umgestaltungen doch unter seiner Oberleitung geschehen seien. Worauf beruht denn diese nicht näher begründete Ueberzeugung? Kann uns das Wandgemälde darüber Aufschluss geben?

Diese Abendmahlskomposition, die als solche in der umbrischen Schule einzig dasteht, unterscheidet sich wesentlich von den nächststehenden florentinischen Arbeiten: die streng symmetrische Verteilung der Personen, die statuarische Selbständigkeit jeder einzelnen Gestalt, die ernste Feierlichkeit ihrer Haltung giebt dem Ganzen eine gewisse weihevolle Hoheit, welche der Meister auch im Einzelnen unverkennbar erstrebt hat. Diese Eigenart offenbart Perugino überall, selbst auf die Gefahr im Vergleich mit den florentinischen Zeitgenossen einförmig und starr zu erscheinen. Sie hebt auch seine Darstellung vom Schlüsselamt, wo er zuerst dies Kompositionsprinzip bewusst und konsequent befolgt, über alle Leistungen seiner Gefährten in der Sistina hinaus. Dasselbe Gesetz ist auch hier beobachtet, soweit es die traditionellen Gegebenheiten des Stoffes irgend gestatteten, und deshalb die Hauptfigur gerade in die Mittellinie gerückt. In späteren Jahren mildert sich auch bei hochkirchlichen Darstellungen diese Regelmässigkeit, die uns pedantisch vorkommt, und selbst wo sie noch das architektonische Gerüst der Komposition bestimmt, wie im Sposalizio zu Caen, ist doch mehr Abwechslung versucht als hier.

Wie nun dies unterscheidende Wesen der Komposition als Perugino's Eigentum angesprochen werden muss, so dürfen wir gerade in jenem Zeitraum auch die Umdichtung des gegebenen Raumes, die luftige Pfeilerhalle und dekorative Ausstattung des Innern, nur ihm selber zutrauen. Beruht doch diese freie Vertiefung der Wandfläche auf derselben architektonischen Phantasie, wie Raphaels herrliche Basilika der „Schule von Athen",[1]) und die Erfindung des Tempels im Heliodor auf demselben Erbteil vom Pietro Vannucci, dessen Ueberlegenheit in der Perspektive noch Vasari anerkennend hervorhebt. Was das geschmackvolle Pilasterornament betrifft, genügt nach dem oben Gesagten ein Hinweis auf den Thron der Madonna in dem Uffizienbilde von 1493, in dessen Rankenwerk zum Teil die nämlichen Elemente wiederkehren. Die Rundmedaillons mit Mönchsköpfen oben im umrahmenden Fries werden von Crowe und Cavalcaselle florentinisch genannt, aber eben dadurch beweisen sie ihre Herkunft aus der früheren Periode des Perugino, den man mit grösserem Recht noch Fiorentino nennen dürfte, weil er in so manchen Dingen das Beste seines Könnens florentinischer Lehre verdankt.[2]) Leider ist gerade ein berühmtes Werk vielleicht ganz übereinstimmender Art mit dem Kloster S. Giusto alle mura 1529 zerstört worden: *Nel medesimo cortile,* erzählt Vasari, *fece un fregio sopra gli archi delle colonne, con teste quanto il vivo molto ben condotte: delle quali era una quella del priore ....* [3])

Aelter als das Uebrige sind die Mönchsköpfe im Friese droben nicht, wohl aber mag uns ihre feine Beleuchtung und Modellierung einen Begriff geben, wie wir uns die des Hauptbildes ursprünglich zu denken haben. Freilich, es fordert Geduld und Scharfsicht, die irreführenden Entstellungen zu erkennen, welche die Gestalten des

---

[1]) Vgl. Brunn's geistvolle Analyse in Grimm's K. u. K.

[2]) Fr. Albertini, Jordan's Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle II p. 443: „benchè si può dire Florentino, ch'è allevato qui".

[3]) Opp. III p. 574.

Cenacolo erfahren haben.[1]) Obgleich, wie berichtet wird, das Fresko unter seiner Schmutzdecke in ausgezeichnetem Zustand gefunden wurde, ja „die Köpfe, die Hände und Füsse keine einzige Schramme hatten", so sind sie doch an vielen Stellen „aufgefrischt". Ueberall hat der vorwitzige Pinsel des Restaurators an Haar und Bart herumfrisiert. So kommt es, dass an Einigen die Glätte befremdet, während Thaddäus noch ganz an Verrocchio's Lockenköpfe streift, dass besonders Christus, Johannes, Jacobus rothaarig geworden, ja dass der arme Judas mit grauem Haar und rotem Bart dasitzt. Durch diese moderne Farbe wird man unglücklicher Weise immer an Gerino da Pistoja und sein widerwärtiges Bild in den Uffizien erinnert. — Crowe und Cavalcaselle schreiben, die Köpfe hätten „doppelt gewölbte Stirn, vortretende Wangen, gespaltenes Kinn mit rundlichen Umrissen, übertrieben bei Petrus". Nun aber ist gerade bei Letzterem, auf den diese Beschreibung gemünzt ist, ein eigener Vorgang erkennbar: der Restaurator hat sehr gewissenhaft sein wollen und zu diesem Zweck sich genau an die Zeichnung bei Piatti gehalten; leider ist aber hier der Petrus in seiner sorgfältigen Ausführung, wie wir oben herauserkannten, eine Schülerkopie; sie eben und die unglücklich aufgehöhten Lichter lassen die Stirn so unförmlich doppelgewölbt erscheinen, mit einer Furche in der Mitte; sie hat den Spalt an Kinn und Bart. Darnach ist der Petrus im Fresko „hergestellt" und hat nicht blos die Stirnlocke und buschigen Augenbrauen, sondern auch das Klümpchen an der Nase und die geschwollenen Nüstern bekommen, die jenes Machwerk à la Giannicola kennzeichnen. Kein Wunder, wenn damit auch andere Köpfe, wie Matthäus, angesteckt sind, wenn die aufgefrischten Wangen zu voll und rund aussehen. Hat der Restaurator doch auch die weissen Lichter an den Händen aus der Zeichnung auf das Fresko übertragen!

Sonst sind die nackten Teile ganz vortrefflich. Von einzelnen zurechtgeflickten Stellen der Füsse und der Abreibung der drei vordersten abgesehen, bekunden gerade sie durchaus achtenswerte Kenntnis der Natur, volle Herrschaft über schwierige Verkürzungen und die Absicht, möglichste Mannigfaltigkeit hineinzubringen, — daneben allerdings in der „kartoffelartigen" Bildung der Zehen, wie in den breiten Fingerspitzen mit glatten Nägeln die wohlbekannte Manier. Das Spiel der feinbewegten Hände wurde, wie die beiden Zeichnungen lehren, bis ins Einzelne nach der Natur studiert und durchdacht. Und für diese entscheidenden Hauptsachen, die Köpfe, Hände und Füsse dürfen wir uns auf die zugehörigen Studien berufen; sicherer und unmittelbarer als aus dem Fresko in seinem heutigen Zustand muss hier erkannt werden, wer ihr Autor ist. Die Silberstiftzeichnung gewährt, die spätere Zuthat abgerechnet, ein durchschlagendes Zeugnis: das ist Meisterarbeit, und sie trägt den Charakter des florentinisch gebildeten Pietro Vannucci. Wenn die Führung der Umrisse, die Kreuzlagen der Schattierung, die Bildung der Extremitäten nicht genügen, so giebt es noch ein äusserliches Merkmal, das die Köpfe Perugino's von manchen andern, selbst verwandter Art unterscheidet: die damals bei ihm zur Gewohnheit gewordene Zeichnung des Mundes. Die Oberlippe ist immer so geformt, dass in der Mitte unter dem Grübchen eine zapfenartige Spitze hervortritt, der nicht selten eine Vertiefung in der sonst vollen Unterlippe entspricht. Diesen eigentümlichen Schnitt finden wir schon vielfach auf den Fresken der Sistina, durchgehends in der Pietà der Akademie zu Florenz, ebenso wie auf den thronenden Madonnen von 1493 in der Tribuna der

[1]) Die neuesten photographischen Aufnahmen, besonders Brogi's Köpfe No. 6241 bis 6253 erleichtern das Bemühen, von diesen Zuthaten zu abstrahieren, die meist trocken gestrichelt sind.

Uffizien und zu Wien; er herrscht in auffallender Weise auch in dem Wandgemälde von St. Onofrio vor.[1])

Damit stehen wir vor der letzten, aber bedeutsamen Frage: lässt sich das Fresko, wie es da ist, in den Entwicklungsgang Perugino's naturgemäss einordnen? Der Stil der Dekoration und die Abhängigkeit von Ghirlandajo's Abendmahl in San Marco wiesen uns ebenso wie der Kupferstich in Gotha auf die achtziger Jahre. Was wissen wir bis dahin von Perugino? Ich versuche seinen Entwicklungsgang zu entwerfen, wie er sich nach meinen Forschungen ergiebt.

Seine Jugendzeit bleibt dunkel, da wir nicht erfahren, von welchem Lokalmeister Perugia's er ausgegangen ist.[2]) Desto wertvoller wird die Nachricht, dass er in die ernste Zucht des Piero de' Franceschi gekommen, denn ihm dankt er ohne Zweifel die wichtigsten Grundlagen seines Könnens. Von ihm allein stammt die tiefe Kenntnis der Perspektive, die den perusischen Maler vor manchem florentischen Zeitgenossen auszeichnet,[3]) nicht nur die Richtigkeit der Linearkonstruktion des dargestellten Raumes und die Neigung zu architektonischer Umdichtung der gegebenen Bildfläche, sondern auch der Sinn für die Erscheinungen des Lichtes und der Atmosphäre. Der Verkehr mit Piero del Borgo San Sepolcro fällt wohl hauptsächlich in die sechziger Jahre, wo der Meister vielfach in Arezzo thätig war und auch für Perugia ein noch erhaltenes Altarwerk gemalt, wo er sogar 1467—68, als ihn die Pest aus seiner Heimat verscheucht, in dem kleinen Ort La Bastia zwischen Perugia und Assisi gewohnt hat, bis ihn Federigo von Montefeltre nach Urbino berief. In der Umgebung des Franceschi erfuhr Perugino nicht allein mancherlei Anregung für die wissenschaftliche Vertiefung seiner Kunst, er kam gewiss auch mit dessen älterem Schüler Luca Signorelli in nahe Berührung, den wir dann 1472 eben in Arezzo beschäftigt finden. Von dieser Verbindung mit dem Cortonesen zeugen noch manche Züge in den ersten Arbeiten Vannucci's, die uns erhalten sind.

Arezzo scheint auch ihm die erste Gelegenheit zu selbständigen Versuchen gewährt zu haben: ein Bogenfeld über dem Eingang von Sant' Agostino und ein heiliger Urban für die Nonnen von Sta. Caterina nennt Vasari als Freskowerke, die der Schüler des Piero del Borgo aus Castel della Pieve ausgeführt; doch sind sie verloren. Dann kam er, vielleicht mit Signorelli, nach Florenz und suchte, gleich seinem Landsmann Fiorenzo di Lorenzo,[4]) im kunstreichen Atelier des Verrocchio weitere Belehrung. Das muss um die Mitte der siebziger Jahre, während Andrea noch selbst

[1]) Bei der Ueberarbeitung des Petrus ist dies Zäpfchen weggepfuscht, und so eine Hasenscharte entstanden. Damit vergleiche man den Kopf im obenerwähnten Ognissantibilde des Giannicola zu Perugia und den der Zeichnung No. 9. Verwandte Bildung, aber vereinzelt allerdings, auch auf dem Presepe der Villa Albani in Rom, von 1491.

[2]) Unter den gleichzeitigen Meistern Perugia's steht ihm der Autor der Pietà von 1486 im Dom und derselben Freskodarstellung in der Pinakothek, Gabinetto di Fiorenzo di Lorenzo No. 1 am nächsten, und dieses ist nach dem bezeichneten Christus im Grabe von 1498 in der Pinacoteca municipale zu Ferrara (No 3) Antonius de Aliotis von Argienta. Die Inschrift lautet: I · CCCC · LXXXXVIII · DIE · XVI · SETEB · | SITOILAED · SVINOTNA · | ATNEIGRA · D · P · P · *(Pictor Perusinus de* oder *de Perusia pinxit?)*

[3]) Vasari, Opp. III p. 575: (Perugino) vi fece una prospettiva bellissima che sfuggiva; la quale fu molto lodata, e meritamente, perchè ne faceva Pietro professione particolare.

[4]) Der sicherste Beleg für Fiorenzo's Aufenthalt bei Verrocchio in Florenz scheint mir die Madonna mit dem Stieglitz in der Sammlung Castellani, die ich nur für eine unter Andrea's Leitung entstandene Arbeit Fiorenzo's ansehen kann.

die Malerei betrieb, geschehen sein — allen Anzeichen nach in der nämlichen Phase der florentinischen Kunst, der auch Domenico Ghirlandajo's nah verwandte, uns ebenso verborgene Entwicklung angehört. Wie Ghirlandajo war ja auch Perugino 1482 bereits so hervorragend und angesehen, dass man nicht anstand, den Fremdling in dem Hauptsaal des Palazzo Vecchio an der Seite der bedeutendsten Florentiner zu beschäftigen, und dass ihn im selben Jahre, bevor er noch den Auftrag erfüllt, Papst Sixtus unter den Ersten nach Rom verlangt.

Ein so frühes Datum für seine Ankunft in Florenz wird auch durch die Thatsache gefordert, dass er sich zunächst der anatomisch strengen Darstellung menschlicher Körper anschloss, die damals in der Arnostadt bevorzugt ward. Vasari charakterisiert unter seinen ersten florentinischen Einzelgestalten einen hl. Hieronymus als „mager und dürr, und so abgezehrt, dass er wie eine anatomische Figur aussah",[1]) — ganz ähnlich also wie Verrocchio's Johannes in der Taufe Christi oder verwandte Erscheinungen bei Botticelli und Pollajuolo. Sollten wir die Nachbildung dieses Freskowerkes (*uno cavato da quello*), die sich nach Vasari im Besitz eines Bartolommeo Gondi befand, vielleicht in jenem Temperabilde der florentiner Akademie[2]) zu erkennen haben, das nur wegen der fächerartig am Boden ausgebreiteten Gewandfalten Fra Filippo genannt wird? Die Beschreibung Vasari's ist durchaus zutreffend, Auffassung und landschaftliche Umgebung mit dem durchbrochenen Felsen in der Mitte und den Einsiedlerscenen dahinter, ja die bräunliche Färbung des Ganzen können nur als umbrisch bezeichnet werden, während die gewissenhafte Wirklichkeitstreue, der Typus des Kopfes und die Faltengebung dem Sinne Verrocchio's entsprechen. Doch bleiben wir vorerst bei der Vermutung stehen, da es sich nach Vasari's Worten um eine freie Wiederholung oder Benutzung des Originals, nicht um eine genaue Kopie zu handeln scheint.

Die ersten sicher datierten Leistungen Perugino's wären immer die Fresken in Cerqueto, die sein Biograph Orsini beschrieben hat.[3]) Aber es ist fast ein Jahrhundert verflossen, seit er festgestellt, dass dort nichts mehr von Perugino's Werken aufzufinden sei, „ausgenommen ein Sebastian in der Dorfkirche und ein Fresko in einem Tabernakel, darstellend Maria mit Kind, umgeben von Lucia und einer andern Heiligen, nebst einer Figur des Scaevola und der Darstellung eines Opfers an den Seitenwänden".[4]) Auch Crowe und Cavalcaselle haben Cerqueto nicht besucht, und Milanesi schreibt im Prospetto cronologico seiner neuen Ausgabe Vasari's einfach: *„Affreschi a Cerqueto, castello nella diogesi di Perugia, oggi perduti"*. Was Orsini gesehen, ist noch vorhanden. Die beiden Werke gehören aber zwei ganz verschiedenen Zeiten an und nur das eine Perugino selbst. Das Tabernakel enthält nur noch einen Schatten seiner einstigen Malereien. Die stehenden Figuren der Madonna mit dem Kinde, zwei heiliger Frauen zu den Seiten und Halbfiguren von nackten Engeln zu deren Häuptern, sind die Arbeit eines Schülers und zwar, wie der ganz verblichene Grotteskenschmuck

---

[1]) *In Camaldoli un San Girolamo in muro, allora molto stimato da' Fiorentini e con lode messo innanzi, per aver fatto quel Santo vecchio magro ed asciutto, con gli occhi fisso nel Crucifisso, e tanto consumato, che pare una notomia; come si può vedere in uno cavato da quello, che ha il già detto Bartolomeo Gondi.*

[2]) No. 44 Photogr. von Brogi 2394. Der Katalog der Akademie hat keine Provenienzangaben.

[3]) Vita di Perugino p. 204.

[4]) Crowe und Cavalcaselle IV, 183.

der Wölbung mit den kleinen Chiaroscurbildchen eines Opfers und Scaevola vor Porsenna beweist, bereits aus den zwanziger Jahren des Cinquecento. Der Sebastian dagegen in der Parochialkirche ist durch die noch lesbare Inschrift:

PETRVS PERVSINVS P·
A · MCCCCLXXVIII

beglaubigt, welche, selbst allerdings befremdlich, doch durch den Stil des Werkes bestätigt wird.

Die Darstellung einer nackten Jünglingsgestalt, besonders des heiligen Sebastian, dessen Glieder der Schmerz durchzittert, muss vortrefflich geeignet sein, die Leistungsfähigkeit des damals dreissigjährigen Künstlers zu erkennen, und über die wichtige Frage aufzuklären, welchen Charakter die Werke des umbrischen Meisters trugen, als die Florentiner sich herbeiliessen ihn neben Botticelli und Ghirlandajo zu stellen.

Aut einem Postament, das schon die wohlbekannte Profilierung zeigt, steht eine Säule von klassischer Form, an welcher der Heilige gleichmässig, mit beiden Armen rückwärts, festgebunden ist. Als Hintergrund dient eine Mauer, deren Gesims in der Höhe der Schultern hinläuft, und darüber der blaue Himmel. Der junge Märtyrer erscheint noch knabenhaft unentwickelt, in jenem Uebergangsalter, dessen geheimnisvolle Reize ein Lieblingsproblem der besten florentinischen Künstler bildeten. Die rauhe Aussenseite der Disciplin Verrocchio's ist abgestreift; ein idealer Schönheitssinn verklärt bereits die Lebenswahrheit, mit welcher der jugendliche Körper aufgefasst und wiedergegeben ist. Er hat nicht die herbe Strenge der plastischen Werke, eines Johannes oder David, auch nicht die kräftige Schönheit des Sebastian Rossellino's, sondern ist feinknochig und schlank gebaut, mit zartem Fleich, ganz im Sinne der keuschen Knaben des Domenico Ghirlandajo empfunden. An die Engel dieses nahverwandten Genossen erinnern uns die Formen, an seine naiven Chorbuben bei der Bahre Sta. Fina's die Züge des Gesichtes. Der Kopf ist nach rechts gewandt und blickt mit verhaltenem Schmerz nach oben. Die blonden Haare teilen sich in wellige Ringel, und einzelne Locken gleiten in die Stirn. Um die Hüften ist ein weisses Schleiertuch geschlungen, dessen leichtes Gewebe mit wenig Augen weiche Falten bildet und leise nach links zur Seite wehend in scharfer Spirallinie endigt. In der Brust sitzen zwei, links unten und rechts oben, gradeingedrungene Pfeile; ein dritter hat die beiden Schenkel in schräger Richtung durchbohrt und haftet über den Knieen. Die verkürzte Ansicht des Kopfes und der Füsse ist noch nicht mit freier Leichtigkeit gezeichnet, aber eben deshalb Alles aufrichtig und treu gegeben; auch darin zeigt sich die nämliche Stufe der Kunst, die wir in Ghirlandajo's Fresken zu San Gimignano gewahren. Die Stirn ist noch klein, die feine Nase hat mutig geschwellte Nüstern, aber nicht das runde Klümpchen Fiorenzo's an der Spitze. Die volle Oberlippe ist etwas in die Höhe gezogen, doch das Kinn kräftig gebildet, und so bleibt der Ausdruck der Züge, wie die ganze Haltung des Körpers, ohne jeden Anflug falscher Sentimentalität.

Die Figur selbst scheint seit dem Umbau dei Kirche unversehrt geblieben, und hat die lebendige Frische der Färbung bewahrt.[1]) Die Fleischtöne sind warm, aber hell und zart wie auf dem wohlerhaltenen Fresko der Cappella Sistina.

[1]) Der obere Teil des Himmels und der Säule, der kleine runde Heiligenschein, sowie der ganze untere Teil des Postaments sind erneut, auch die Farbe der Wand auf der einen Seite verändert. — Ausser diesem im Ganzen wohlerhaltenen Werke findet sich in der Kirche del Crocifisso noch ein Fresko: der Gekreuzigte mit Maria, Johannes und Magdalena am

Der heilige Sebastian in Cerqueto stellt also in jeder Hinsicht eine wichtige Vorstufe jener grossartigen Malereien von 1482—83 dar; aber er gewährt uns auch die erwünschte Sicherheit, dass wir es wagen noch weiter zurück zu greifen. Haben wir doch schon aus dem Jahre 1475 die urkundliche Nachricht, dass Pietro von der höchsten Staatsbehörde zu Perugia im grossen Saal des Municipalpalastes beschäftigt ward, [1]) so dass er im Stande gewesen sein muss etwas Meisterliches zu leisten. Wir besitzen auch ein ausgiebiges Beispiel seiner damaligen Kunst in einem Tafelbilde der Galerie zu Perugia, das seinem Stil nach notwendig vor dem hl. Sebastian von 1478 entstanden sein muss. Es ist die Anbetung der Könige, die Vasari erwähnt, und bereits Rumohr als ein charakteristisches Werk des Perugino anerkannt und richtig datiert hat. [2]) — Auch sie offenbart die Verwandtschaft mit Ghirlandajo und, deutlicher noch als die ideale Gestalt des Sebastian, die Herkunft aus dem Atelier des Verrocchio.

Rechts sitzt Maria unter der Hütte, fast ganz im Profil gesehen, und hält das nackte Kind auf dem Knie, das segnend die Rechte ausstreckt. Neben ihr steht Joseph, mit beiden Händen auf den Stab gestützt, und blickt auf die Könige. Der erste, ein Kahlkopf mit geringelten Haaren und Spitzbart kniet in der Mitte des Bildes und kreuzt die Arme verehrend über die Brust. Sein langes Gewand legt sich in zwei steif arrangierten Massen nach vorn und hinten auseinander, so dass durch den Schlitz der kurze Leibrock und die anliegenden Beinkleider sichtbar werden. Hinter ihm steht links der Jüngste in ähnlichem kurzen Rock, braunen Strumpfhosen und hohen gelben Lederstiefeln mit umgekrämptem Rande, erhebt mit der Rechten sein silbernes Gefäss und blickt zum Beschauer hinaus. Zwischen ihm und dem barhäuptigen Greise steht weiter zurück der zweite König, ein bärtiger Mann in der Tracht des Fiorenzo di Lorenzo; in der Hand sein goldenes Weihgeschenk, schaut er mit grossen blauen Augen zu den Nächststehenden herum. Hinter diesen Hauptpersonen drängen sich im Halbkreis die Begleiter und Pagen, von denen noch fünf Köpfe in verschiedenem Aufputz hervorgucken. Die Flusslandschaft wird links durch hohe Felsblöcke und einen grossen Maulbeerbaum, rechts ebenfalls durch Felsen hinter der Hütte eingerahmt; schlängelnde Pfade ziehen sich von den Hügeln ins Thal und mancherlei Gebüsch schmückt den Uferrand.

Die etwas steife, aber geschlossene Komposition, die sorgfältige, wirklichkeitsgetreue Ausführung und der tiefbräunliche Gesamtton lassen uns sogleich ein Werk florentinischer Schulung erkennen, dessen Analyse im Einzelnen den Bildungsgang seines Autors verrät. Der grosse sorgfältig durchgebildete Baum mit glattem Stamm und glänzenden Blättern ist noch ganz in der Weise des Piero della Francesca, wie etwa auf seiner Taufe Christi in London ausgeführt; nicht umsonst fand man

---

Kreuzesstamm, die bereits Raphaels florentinischen Typus voraussetzt. Es ist die Arbeit eines Peruginoschülers, der auch in der Galerie zu Perugia vorkommt. An einem Seitenaltar derselben Kirche ist an der Madonna della Misericordia nur der Kopf und zwei Cherubim alt.

[1]) Rumohr, Ital. Forschg. II p. 338. Annali Xvirali, — die XXI. Julii 1475.

[2]) A. a. O. S. 330 f. Zu der Ansicht Rumohr's und Lipharts neigt auch, im Widerspruch zu Cavalcaselle (IV, 165) und Morelli, neuerdings Frizzoni, Arch. Stor. ital. IV, Tom V. 1880. Das Bild trägt in der Sala di Fiorenzo di Lorenzo die Nummer 4. Vasari Opp. III p. 581 erwähnt diese Storia de' Magi an ihrem alten Standort S.M. de' Servi (= S. M. Nuova).

sich ausserdem an Ghirlandajo erinnert, dem das Bild lange Zeit zugeschrieben ward. Die Typen der Köpfe, die Kleidung der Figuren und die Anordnung des Ganzen sind ihm verwandt. Dagegen verrät die strenge Komposition, die genaue Zeichnung, die kunstreichen Details in der Umgebung und besonders im Vordergrund, neben der breiten, aber scharf gebrochenen, hier straffen, dort schwülstigen Gewandung, die Eigentümlichkeiten der Verrocchio'schen Werkstatt, wo neben emsiger Naturbeobachtung damals, im Anschluss gewiss an germanische Vorbilder, noch manche philisterhafte Handwerkerschrulle gepflegt ward. Ganz florentinisch ist die Corona von Zuschauern, unter denen wir zuäusserst links sogar das Bildnis des Pietro Vannucci selbst gewahren. Es ist charakteristisch und leicht erkennbar an den schräg zur Nase gestellten Augenbrauen, und stimmt sehr wohl mit dem Bildnis des Fünfzigjährigen im Cambio zu Perugia überein, wenn man bedenkt, dass es viele Jahre früher aus dem Spiegel gezeichnet ward. Um aber zu entscheiden, wann dies geschehen sei, ist es ratsam, das Porträt auf dem 1483 entstandenen Fresko vom Schlüsselamt in der Sistina zu vergleichen, wo der wohlbeleibte Meister dicht hinter dem letzten Jünger zur Rechten, ebenfalls in der roten Kappe wie hier erscheint. Auch unser Kopf ist nicht mehr so jung und frisch, dass man ihm nicht schon die Reife des Mannes ansähe; er ist noch bei Weitem schlanker als damals in der Vollkraft zu Rom, doch immerhin schon ein Dreissiger. Berücksichtigt man das Verhältnis, in dem dies Tafelbild zu dem Fresko in Cerqueto von 1478 steht, so wird man nicht irre gehen, die Datierung Rumohr's auf 1475, oder 1476, festzuhalten.[1]) Denn — wir glauben mit Crowe und Cavalcaselle auch hier schon eine geübte Meisterhand, nicht die eines Anfängers zu erblicken, und finden neben den unverkennbaren Anklängen an Ghirlandajo, Verrocchio und Fiorenzo di Lorenzo,[2]) doch die Eigenart Perugino's heraus. Die Typen sind noch stark florentinisch, wie der Sebastian in Cerqueto, aber die Zeichnung der Hände, mit den stumpfen Fingern, breiten Gelenken Nägeln und Spitzen, mit der studierten Haltung und Bewegung; die Stellung der Beine, mit ihren abgeschrägten Füssen; die landschaftliche Umgebung mit den zarten Bäumchen auf abenteuerlichem Fels oder sanftem Hügelrand, endlich bei aller „Strenge in der Begründung und Ausbildung des Einzelnen", doch schon „das Absehen und die Richtung des Perugino", seine eigentümliche Empfindung, die ihn von allen Zeitgenossen unterscheidet und besser als sein Bildnis für ihn redet, das freilich als damals übliche Signatur zu gelten hat. Es ist nicht mehr als natürlich, dass bei einem so frühen Werke diese persönlichen Eigentümlichkeiten noch mitten drin stecken in überlieferter Schulgewohnheit; aber es muss anderseits als Zeugnis für die Bedeutung dieser eigenen Arbeit Perugino's in Anschlag gebracht werden, wenn wir gar manchem Keim begegnen, der von den nächsten Genossen daheim, von Fiorenzo di Lorenzo und Pinturicchio, aufgenommen und ausgebildet ward, weil ihnen dies Vorbild zurück blieb, während der Meister selbst draussen weiter fortschritt. Diese Ingredienzen dürfen uns nicht hindern das

---

[1]) Darauf weist auch der alte, noch gothisierende Rahmen mit seinen Kleeblattbogen und Lilien.

[2]) Das Christkind hat das spitze Faunsohr Fiorenzo's; aber die beiden einzigen sonst noch vorhandenen runden Ohren, Joseph und des ersten Königs, wiegen wohl das untrügliche Wahrzeichen des Schulgenossen auf! Die Madonna erinnert bereits sehr stark an die in Wien und in London aus Perugino's bekanntester Blütezeit.

Bild als volles Eigentum Vannucci's zu betrachten; ausser ihm hat kein Andrer eine solche Summe rein florentinischen Kunstvermögens verarbeitet, wie sich hier findet.

Mehr die persönliche Empfindung Perugino's und seine Neigung zu biblischer Einfachheit spricht aus der Pietà mit Hieronymus und Magdalena (Nó. 44, im selben Saal über der Thür), in der ich ebenfalls ein noch frühes Werk des Pietro erkenne. Formgebung und Physiognomieen stimmen noch sehr mit der Anbetung der Könige überein, aber die Intensität des Blickes und das Licht der Augen findet sich nirgends so bei Fiorenzo, dem auch die schlichte Einfalt der Gewandung fremd ist.

Stark florentinisch muss wieder die Anbetung des Neugebornen im Kloster San Giusto alle mura gewesen sein, die Vasari's Beschreibung zufolge nur vor Verrocchio's Abreise nach Venedig (1483) und Perugino's Weggang nach Rom (Ende 1482) entstanden sein kann (oder etwa in der kurzen Zwischenzeit, als Andrea aus Venedig von den Vorarbeiten zum Colleoni entwichen war, um 1485?[1]). Diese „Natività coi Magi", die mit genauester Sauberkeit und Vollendung ausgeführt war, enthielt „eine Menge verschiedenartiger Köpfe und Bildnisse nach dem Leben, unter diesen aber den Kopf des Andrea del Verrocchio, seines Lehrers",[2]) muss also wohl gemalt sein, als sich der verehrte Meister noch in Florenz befand.

Eine Vorstellung von Perugino's damaligem Kunstvermögen, dem die Stadt Florenz durch den Auftrag im Palazzo Vecchio und der Papst durch die Berufung nach Rom ihre Anerkennung zollten, gewährt uns leider kein erhaltenes Gemälde. Um so wertvoller erscheint uns eine Zeichnung in den Uffizien, die ich diesem dankbaren Anhänger Verrocchio's und dieser Periode seiner florentinischen Meisterschaft vindicieren muss. Sie stellt die Verlobung der heil. Katharina dar[3]). Hinter einer Brüstung steht die Madonna und hält das Christkind, das vor ihr auf einem Kissen steht, und sich nach links wendet, um der andächtig nahenden Heiligen den Ring an den Finger zu stecken. Hinter Maria hängt ein roter Teppich herab; die Heiligenscheine sind altertümlich mit spiralförmigen Strahlen geziert. Der Hintergrund ist zu beiden Seiten mit blauer Farbe gedeckt, mit dem Rot des Teppichs noch das Gewand der Heiligen und der Madonna gefärbt, alles Uebrige nur mit breiter Feder angelegt und mit Bister getuscht. Auffassung und Geschmack des Ganzen offenbaren die innigste Verwandtschaft mit Arbeiten Verrocchio's, wie z. B. die Madonna im Hospital von Sta. Maria Nuova und das Terracottarelief im Berliner Museum[4]); auch der Typus des Kindes zeigt diese Herkunft ebenso wie das Arrangement des Kopftuches und des Mantels der Maria. Die letztere hat viel Aehnlichkeit mit der Annunziata Ghirlandajo's in S. Gimignano; aber Perugino ganz und gar verrät sich in der heiligen Katharina, in dem sprechenden Blick, mit dem ihre Augen denen des Kindes begegnen, in dem zierlichen Kopfputz, in Form und Bewegung der Hände samt und sonders. Stellung und Bewegung der langen Finger, wie die Behandlung der inneren Gesichtsteile und des Faltenwurfs stimmen

---

[1]) Vgl. Prospetto cronologico, Vasari Opp. III p. 282.

[2]) Opere III, 574: in un muro del primo chiostro una Natività coi Magi, di minuta maniera, ... dove era un numero infinito di teste variate, e ritratti di naturale non pochi, fra i quali era la testa d'Andrea del Verrocchio, suo maestro. Aehnliches war mit dem Fresko über der Thür des Refektoriums der Fall: una Storia, quando papa (Urbano V) conferma l'abito al Beato Giovanni Colombino, nella quale ritrasse otto di detti frati . . . .

[3]) Cornice 438 No. 1129 unter Ghirlandajo (Alinari 324.)

[4]) Jahrbuch 1882 Abbildung zu S. 94.

bereits ganz mit dem frühesten Fresko überein, das uns von Perugino's Hand in der Cappella Sistina erhalten ist: der Reise Mosis mit Ziporah. Von dieser Zeichnung, die Niemand anders als dem umbrischen Schüler Verrocchio's gehören kann, dürfte ausgegangen werden, wenn es gälte das — freilich auf ganz unmethodische Weise in Frage gestellte — Autorrecht Vannucci's an diesem Wandgemälde unzweifelhaft zu erweisen.

Wir freilich haben stets auch in diesen Malereien noch immer Verrocchio's Vorbild als unverkennbares Erbteil Perugino's wiedergefunden. Die beiden ersten der drei erhaltenen Fresken erinnern in der Ausführung wie in den Charakteren noch an die Anbetung zu Perugia, und die zahlreichen Bildnisfiguren mahnen, wie das Gefolge der Könige dort, an die florentinische Gewohnheit, die Vasari schildert. Bei der Einsetzung des Schlüsselamts vollends, wer könnte der Bronzegruppe an Orsanmichele, Verrocchio's Thomas und Christus vergessen! Daneben aber tritt die Gemeinschaft mit Luca Signorelli wieder so weit hervor, dass eine Verwechslung stattfinden konnte, die freilich nicht mehr zu bedeuten hat, als die früheren mit Ghirlandajo und Fiorenzo di Lorenzo. Nirgends aber ist diese Verwandtschaft mit dem Cortonesen so auffällig genau, wie in dem Kruzifix mit Heiligen in S. Giovanni della Calza zu Florenz, einem noch unvollkommenen Tafelbilde, das aus dem Kloster San Giusto alle mura stammt. Christus, Magdalena und Hieronymus zeigen die kräftige und derbe Charakteristik Signorelli's; Franciscus dagegen, Giovanni Colombini und S. Giovanni Battista entsprechen Perugino's Eigenart, so dass man versucht ist, an gemeinsame Arbeit zu denken, jedenfalls aber dieses Werk als ein erklärendes Mittelglied betrachten muss. Bezeugt doch auch die olivenbräunliche Karnation die Berührung mit Luca Signorelli, während die steife, noch nirgends recht fliessende Faltengebung auf frühe Entstehungszeit deutet. Gewiss haben wir hierin das älteste Gemälde von denen, die Perugino im Lauf der Jahre für jenes Kloster gefertigt hat. Verwandtes findet sich nur noch unter den Glasfenstern, zu denen er die Kartons zu liefern pflegte: so die vier ersten Fenster der Kapellen zur Linken in S. Salvatore al Monte, wo S. Antonius, S. Joh. Bapt., die Stigmatisation des hl. Franz und S. Joh. Evang. auf Vorlagen Perugino's zurückgehen.[1])

„Hingegen — nehmen wir den chronologischen Faden wieder auf — verrät sein besterhaltenes Gemälde der Cappella Sistina, die Verleihung der Himmelsschlüssel, dass er schon während dieser Arbeit seinen Standpunkt verändert habe und — zu einer strengeren Auffassung der Idee seiner Kunstaufgaben übergegangen sei". Das unterscheidet eben diesen Umbrier von allen florentinischen Genossen in Rom und erwirbt ihm seinen Platz neben dem einzigen Melozzo.

Nach der Vollendung der Sistina bleiben wir wieder eine Zeitlang im Dunkeln; denn den Auftrag in Perugia vom November 1483 liess Pietro im Stich; seine Arbeiten für Innocenz VIII., dessen Krönung ihn wieder nach Rom gelockt, sind verloren, wie die Wandmalereien, die er für Giuliano della Rovere in dessen Wohnung bei

[1]) In Perugino's späterem Stil: nochmals die Stigmatisation im Chor daselbst; am bezeichnendsten: über dem rechten Seiteneingang Gottvater in Glorie. Ferner vermag ich als solche Arbeiten nachzuweisen: das grosse Rundfenster mit der Ausgiessung des heil. Geistes in Sto. Spirito und die Vision des hl. Bernhard neben der Thür zur Sakristei. Dies als Anmerkung zu Vasari III p. 572: *stavano que' padri a fare le finestre di vetro . . .; e perchè mentre visse Pietro, egli fece loro per molte opere i cartoni, furono i lavori che fecero al suo tempo tutti eccellenti.*

Sti Apostoli (und bei S. Pietro in Vincoli?) ausgeführt. Manches war wohl dekorativer Art, und die Berührung mit Pinturicchio nicht ohne Einfluss. Im Dezember 1486 taucht er dann in Florenz auf, um mit wenig Unterbrechungen bis 1491 dort ansässig zu bleiben.

Auch hier aber entbehren wir des sicheren Anhalts für seine späterhin so regelmässige und reiche Thätigkeit, und da die neuesten archivalischen Forschungen für die zweite Hälfte der achtziger Jahre fast garnichts ergeben, muss die stilistische Vergleichung der erhaltenen Werke zu Hülfe kommen.

Meines Erachtens gehört hierher die Pietà der Akademie von Florenz, welche zu der folgenden Periode seiner höchsten malerischen Vervollkommnung nicht mehr stimmen will. Das Bild ist unzweifelhaft Perugino's Eigentum, authentischer als manches Atelierprodukt der späteren Jahre, und von Vasari genau beschrieben.[1] — Auf dem Schoss der Madonna, die in der Mitte sitzt, liegt der erstarrte Leichnam des Gekreuzigten. Sein Kopf ruht auf der Schulter des Lieblingsjüngers, der ein Knie gebeugt um den Oberkörper des Toten zu stützen, während Magdalena die Beine auf ihrem Schoss gebettet hat und auf ihre gefalteten Hände weint. Neben ihr steht trauernd Joseph von Arimathia, links gegenüber der junge Nicodemus mit zurückgeneigtem Haupt gen Himmel gewendet. Den Hintergrund bildet die bekannte dreischiffige Pfeilerhalle mit offenem Ausblick ins Freie, aber noch ohne irgend welche, der Stimmung entsprechende Landschaft. — Noch ist in den Gestalten eine gewisse Starrheit und Strenge, die Komposition fast zu symmetrisch einförmig wie in der Darstellung des Schlüsselamts; die Farben sind einfach, ganz und nicht zahlreich, fast zu gesetzmässig verteilt, aber trotz der Beschädigung leuchtend und vollkräftig wie die dargestellten Charaktere und ihr Ausdruck. Die Tafel stammt ebenfalls aus dem Kloster S. Giusto, dessen Malereien grösstenteils der früheren Zeit des Meisters angehören, und ist jedenfalls eine unentwickelte Vorstufe der grossen Pietà von 1495, der sie um eine Reihe von Jahren vorausgehen muss.[2] Für die Entstehung um 1486 sprechen auch andere Anzeichen: die Gewandung zeigt nicht mehr viel von dem bauschigen Faltenwurf der Doppelstoffe Verrocchio's, der im letzten Fresko der Sistina vorherrscht; dagegen verrät, wie die Verkürzung einiger Köpfe, auch der Kleiderschnitt, besonders bei Nicodemus und Magdalena, Reminiscenzen an Melozzo da Forlì, der üppig gekräuselte Haarschmuck, der Besatz am Brustlatz des gelben Gewandes, die Goldfransen, die zierlich geschnürten Sandalen noch den Geschmack des Pinturicchio, d. h. die frische Erinnerung an Rom, das der Meister gerade damals verlassen.

Mit den Eigentümlichkeiten dieses wohlbeglaubigten Bildes stimmt nun aber das Fresko von St. Onofrio in jeder Beziehung überein, soweit dies mit einem Tafelbild möglich ist. Die Bildung der Köpfe ist genau dieselbe hier wie dort; man vergleiche nur den Johannes der Pietà mit Jacobus Minor im Abendmahl, die uns beide an das im Verrocchio-Atelier beliebte Modell gemahnen, das wie bei Lorenzo di Credi auch bei Perugino noch später wiederkehrt. Ueberall findet sich hier noch

---

[1]) Opp. III p. 573. Photogr. v. Brogi 2331 u. Details 6392—94. Die Beschreibung bei Crowe u. Cavalcaselle steht zum Teil in Widerspruch mit Vasari's richtigen Angaben.

[2]) Vielleicht ist in der Pietà der Galerie Orleans, wo Magdalena in das Antlitz des Toten blickt, und durch die weitere Arkadenstellung mehr von der hügeligen baumbepflanzten Umgebung mit dem Calvarienberg in der Ferne sichtbar wird, eine Zwischenstufe zu erkennen?

der grosse runde Schnitt der Augen mit den scharfbeleuchteten Rändern und dem starken Oberlid, ganz ähnliche Nasen und der nämliche vorhin beschriebene Mund. Auch die übrigen nackten Teile, die Hände besonders, geben treffliches Zeugniss für die gleiche Herkunft. Endlich erklärt sich so auch die Gewandung, die auf dem Fresko immer noch befremdend blieb und nicht stilvoll genug erschien im Vergleich zu dem bereits in der Sistina Geleisteten. In der Pietà aus San Giusto lernen wir die neue Richtung auf einfach grossen Faltenwurf kennen, der dann im Wandgemälde noch zu dürftig wirkt, obgleich oder weil oft dieselben Motive übertragen sind, die uns im kleinen Rahmen des Altarstückes befriedigen: so z. B. die breite Falte über der Schulter bei Thaddäus und anderen, die zuweilen gerade herabhängt, oder die sorglich ausgelegten Zipfel am Boden.

Bleibt aber die Pietà in mancher Hinsicht noch dem Stil der Sixtinischen Fresken verwandt, so konnten wir dasselbe vorhin beim Abendmahl von St. Onofrio bemerken, das somit chronologisch diesen Werken nahe rückt. Als Bestätigung hierfür scheint es nicht unwichtig auf die Landschaft hinzuweisen, die jenseits der Pfeilerhalle in der Mitte das Gebet Christi in Gethsemane, links und rechts sanfte Hügel zeigt, mit schlanken Bäumchen und schlängelnden Pfaden dazwischen, wie sie z. B. bei Piero de' Franceschi vorkommen. Da der Horizont des Bildes schon im obersten Rande des Gestühls liegt, musste das Terrain draussen erhöht dargestellt werden[1]), ganz so wie in der Reise Mosis zu Rom, wo ebenfalls ansteigende Halden mit kleinen Figuren belebt sind, während wir dagegen in Perugino's Gemälden der neunziger Jahre überall nach der Mitte des Hintergrundes anmutige Thäler mit Flüssen oder Seen und spitzthürmigen Städten erblicken, — Landschaften, deren tiefe abendliche Farbenstimmung die Wirkung des Ganzen unterstüzt.

Auf die andere Seite stellt sich ein Tafelbild, das wir schon früher gleich der Pietà aus San Giusto in die zweite Hälfte der achtziger Jahre verwiesen. Es ist die Wiener Madonna mit dem nackten Kinde auf dem Schoss und zwei weiblichen Heiligen dahinter[2]), welche in allen Teilen den gleichen Charakter trägt wie das Fresko von St. Onofrio. Dürfen wir aus einigen Anzeichen entnehmen, dass es etwas später als die Pietà gemalt worden, so wäre die Reihe abgeschlossen, die uns aufzuzeigen oblag.

Indes, es mag als Gegenprobe dienlich sein, dem Meister noch ein Lustrum weiter zu folgen, bis zur Pietà im Palazzo Pitti und dem grossartigen Fresko im Kapitelsaal des Cestello. Aus den Jahren 1488—89 stammte die Darstellung des hl. Bernhard für die Cappella Nasi in Sta. Maria Maddalena de' Pazzi, die verschollen ist. Noch mehr muss man den Untergang eines Freskobildes beklagen, das der Meister zu Florenz im Kreuzgang von San Giusto alle mura, über der Thür des Oratoriums gemalt: drei Halbfiguren, die Madonna, San Girolamo und Beato Giovanni, der Stifter des Jesuatenordens, in einem Bogenfeld, — „con sì bella maniera, che fu stimata delle migliori opere che mai Pietro lavorasse in muro".[3]) Das wäre vielleicht die einzige

---

[1]) Ein Grund mehr für unsere Annahme, dass die Darstellung im geschlossenen Raum, wie sie der Kupferstich zeigt, Perugino's ursprünglicher Entwurf gewesen, und dass der Oelberg hineinkam, als die perspektivische Konstruktion bereits fertig war.

[2]) Vgl. Pinturicchio in Rom S. 99. Sollte dieses Bild etwa das 1488 für Cornelia di Giovanni Martini gemalte Altarstück aus S. Domenico in Fiesole sein?

[3]) Vasari, Opp. III, 575.

Leistung gewesen, die uns auf die Grossartigkeit des Wandgemäldes im Cestello vorbereiten konnte, die uns jetzt fast allzu unvermittelt überrascht.

Sonst haben wir für die neunziger Jahre eine Reihe von datierten Tafelbildern, welche uns den Aufstieg zur Höhe vor Augen stellt. Das Altarwerk in der Villa Albani von 1491 bekundet deutlich die Gemeinschaft mit Pinturicchio in Rom und ist bezeichnender Weise in Tempera ausgeführt, während Perugino selbst auf dem besten Wege war sein Oelverfahren zu verbessern und grade nun die schönste Vervollkommnung der malerischen Ausführung erreicht. Davon zeugt der Crucifixus mit Maria und Hieronymus in der Akademie zu Florenz, ein ernst gestimmtes, wahrempfundenes Gemälde, dessen schlanke feinknochige Gestalten noch an den römischen Aufenthalt gemahnen und in den Typen der Köpfe noch dem Bilde der Villa Albani verwandt sind. Die Madonna mit Johannes dem Täufer und Sebastian in der Tribuna der Uffizien, und die ähnliche Darstellung mit vier Heiligen in Wien, beide von 1493, das Altarstück in Cremona von 1494, repräsentieren ebensoviel Fortschritte in der Weichheit der Modellierung, der Abtönung der Farben, der Wärme des Kolorits und der einheitlichen Stimmung des Ganzen.[1]) Noch üben die Bildwerke Verrochio's ihren Einfluss auf ihn aus. Eine weissgehöhte Silberstiftzeichnung Perugino's, in den Uffizien unter Verrocchio's Namen,[2]) ist nach dem Bronzedavid im Bargello gemacht, aber wie völlig in perugineske Formen übersetzt! Er hängt mit dem Sebastian im Bilde der Tribuna von 1493 auf's engste zusammen. Eine andere Zeichnung ähnlicher Art, ein nackter Jüngling in Dreiviertelsicht nach links, liegt im Vorrat gar unter dem Namen Lionardo da Vinci, gehört aber unzweifelhaft in diese Periode Perugino's.[3])

Daneben muss Perugino als Porträtmaler ganz besonders gewürdigt werden. An die Werke venetianischer Meister aus der Richtung Antonello's denkt man bei dem wundervoll modellierten Jünglingskopf in den Uffizien, der als Messer Alessandro Braccesi gilt, offenbar ein Lieblingsmodell des Vannucci und des befreundeten Credi, dem man das umbrische Meisterstück zuteilt. Dann in derselben Sammlung das Bildnis mit der Aufschrift „1494 d, luglo Pietro perugino pinse franc° de lope Peynago", das in der ganzen Auffassung, der Haltung der Hände und ihrer feinen Ausführung ein nahes Verhältnis zu den besten Leistungen niederländischer Maler dokumentiert[4]), während die beiden Mönchsköpfe aus Vallombrosa, wohl fünf Jahre später, schon idealisirend wie Studien zu Heiligenfiguren behandelt sind.

Gleichsam die Summe dieses Könnens wird dann in der grossen Pietà des Palazzo Pitti gezogen, deren malerische Wirkung leider durch mancherlei Unbill gestört ist, und in dem Fresko zu Sta. Maria Maddalena, das auch neben der figurenreichen Tafel von 1495 immer einzig und überraschend dasteht.

Zu der mächtigen Grossheit dieser Gestalten mit ihrer theatralischen Gebärde und der malerischen Breite der Gewandung stimmt natürlich das Abendmahl von

---

[1]) Vasari III, 577: „Certamente i colori furono dalla intelligenza di Pietro conosciuti, e cosi il fresco come l'olio: onde obligo gli hanno tutti i periti artefici, che per suo mezzo hanno cognizione de' lumi che per sue opere si veggono."

[2]) Cornice 27. No. 126. (Phot. Alinari 3834.) Rechts daneben ein Kahlkopf à la Lionardo. Vgl. Raphaels Apoll und Marsyas im Louvre und die Zeichnung in Venedig!

[3]) Carton 34 No. 205. Peruginesk ist auch die Anbetung der Könige daselbst (Alinari No. 2), mag sie Lionardo heissen oder Andrea del Sarto gehören.

[4]) Besonders Memlinc und Verwandten ist auch die Landschaft Perugino's ähnlich. Vergl. das Porträt der Gall. Corsini zu Florenz (No. 209) und andere in der Uffizien 769, 780.

St. Onofrio ebensowenig wie in jene engverbundene Reihe. Diesen Leistungen gegenüber erscheint die einförmige Ruhe der Komposition und das dürftige Kostüm wie ein überwundener Standpunkt, und so bestätigt sich auch durch diese negative Instanz die Richtigkeit unserer früheren Datierung.

Ueberblicken wir nach diesem einträglichen Streifzug noch einmal die zahlreichen und engen Beziehungen des Cenacolo di Fuligno zu den anerkannten Arbeiten des Perugino aus den achtziger Jahren, so erscheint dies vielumstrittene Werk wie ein lange vermisstes Glied aus der Kette seiner fortschreitenden Entwicklung, das in eine empfindliche Lücke glücklich hineinpasst. Fassen wir die Beobachtungen zusammen, welche der Stil der Komposition, die Dekoration im strengen Geschmack des Quattrocento, die herbe und altertümliche Behandlung des Kupferstichs in Gotha, wie die Beschaffenheit der erhaltenen Zeichnungen veranlassten, so dürfen wir glauben, dass die vielfachen Schwierigkeiten, welche bis dahin ein befriedigendes Urteil nicht gestatteten, auf dem hier eingeschlagenen Wege leicht und natürlich gelöst worden. Und da wir keine im Voraus aufgestellte These mit dialektischen Künsten zu beweisen getrachtet, sondern redlich und ruhig den Erscheinungen abzulauschen versucht, was sie uns lehren können, so darf mit gutem Gewissen behauptet werden, dass das Abendmahl von St. Onofrio keines Andern als Perugino's Eigentum ist, mag er sich in Nebendingen, wie bei der Gewandung, auch der Hand eines Schülers bedient haben, wie es damals überall geschah.

FLORENZ 1883.

NOTIZ. Ich ergreife diese Gelegenheit, eine Bemerkung aus meinem vorigen Aufsatz über das Grabmal Julius' II. zurückzunehmen, die auf einem Versehen beruht. Vasari's S. 77 Anm. 1 citierte Worte beziehen sich nicht auf Florenz, sondern auf Rom; die daran geknüpfte Frage Springer's (R. & M. S. 352) bleibt mit vollem Recht bestehen.

SCHMARSOW

ÜBER DIE KUNSTGESCHICHTLICHE STELLUNG DER PERGAMENISCHEN GIGANTOMACHIE

VON HEINRICH BRUNN

Es ist allgemein anerkannt, dass in der Geschichte der griechischen Poesie und Literatur die hellenistisch-alexandrinische Zeit in bestimmter Weise von der klassisch-hellenischen geschieden werden muss. Auch in der Geschichte der bildenden Künste hat sich durch die neuere Forschung der gleiche Gegensatz immer mehr geltend gemacht. Nach der klassischen Blütezeit, die einerseits durch die Namen des Phidias, Polyklet und Myron, andererseits durch die des Skopas, Praxiteles und Lysipp und deren nächste Schüler und Nachfolger begrenzt wird, folgt die Kunst der Diadochenperiode, die sich schon äusserlich durch die veränderten Hauptsitze ihrer Thätigkeit

in Pergamos und Rhodos als eine überwiegend kleinasiatische der früheren hellenischen in Athen und Sikyon gegenüberstellt. Allerdings reissen die Fäden der früheren Entwickelung nicht plötzlich ab, und die Erfindung einer Göttergestalt, wie die des Apollo von Belvedere wird trotz vielfacher Spuren eines neuen veränderten Geistes doch immer noch am besten als ein Ausläufer der spezifisch hellenischen Kunst betrachtet werden müssen. Wohl aber tritt der Gegensatz deutlich hervor in den berühmten Gallierstatuen, dem sogenannten sterbenden Fechter und der unter dem Namen Arria und Paetus bekannten ludovisischen Gruppe, sowie im Laokoon und im farnesischen Stiere. Mit ihrer Hülfe war es in den letzten Dezennien möglich geworden, noch andere uns erhaltene Werke verwandten Kunstrichtungen zuzuweisen: so die Reste der von Attalos nach Athen geschenkten vier Gruppen einer Gigantomachie, einer Amazonen-, einer Perser- und einer Galaterschlacht, so ferner die bekannte Statue des Schleifers in Florenz, während die Anwendung der gleichen Kunstprinzipien auch in Werken des Genre, einer Umbildung des Dornausziehers, in der einer Gruppe von Knöchelspielern zugehörigen Knabenfigur unverkennbar hervortrat. Dennoch durften bis vor wenigen Jahren die Worte noch immer Geltung beanspruchen, mit denen ich in der Geschichte der griechischen Künstler (I, S. 519) die Betrachtung der Diadochenperiode beschloss: „So gelangte man in der That an das Ziel, bis zu welchem vorzudringen der berechnenden Schärfe des menschlichen Geistes überhaupt möglich war, ohne in willkürliche Manier und barocke Phantasterei zu verfallen. Ob die Kunst im Stande gewesen sein würde, sich lange auf dieser Grenzlinie zu erhalten, wird niemand leicht zu entscheiden wagen. Die Geschichte selbst gibt uns keine Antwort darüber. Denn am Ende dieser Periode verliert Griechenland seine Unabhängigkeit vollständig, und ebenso fallen nach und nach die Königreiche, in welchen griechisches Leben Eingang gefunden hatte, durch ein unabänderliches Geschick der erobernden Weltmacht Rom zum Opfer". Erst seit den Entdeckungen auf der Akropolis von Pergamos, welche der Forschung neues Material in ungeahnter Fülle zugeführt haben, ist auch eine erneute Prüfung dieser Sätze nötig geworden. Hierbei darf allerdings ein Teil dieses Materials, namentlich eine Reihe von Einzelstatuen, vorläufig unberücksichtigt bleiben; denn so wichtige Resultate im Einzelnen sich von einem genaueren Studium auch dieser Werke erhoffen lassen, so werden sich dieselben aller Voraussicht nach vielfach ergänzend und berichtigend, aber doch mehr in den Kreisen der uns gewohnten Anschauungen bewegen. Dagegen leuchtet es auch bei der oberflächlichsten Betrachtung ein, dass in den Reliefs der Gigantomachie, welche den Unterbau des grossen Altars schmückte, die Kunst über ihre bisher bekannten Leistungen nach verschiedenen Richtungen noch um einen starken Schritt hinausgegangen ist. Hier also drängt sich wie von selbst die Frage auf, in wie weit die neuen Erscheinungen sich in die uns bisher geläufigen Entwickelungsreihen einfügen lassen oder uns die Notwendigkeit auferlegen, das Bild von dem Verlaufe der griechischen Kunst in der späteren Zeit selbst in seinen Grundlagen einer wesentlichen Umgestaltung zu unterwerfen.

Der Glanz der nach Umfang und Inhalt so gewaltigen Entdeckung war einer ruhigen Erwägung dieser Frage zunächst eher hinderlich als förderlich. Es erklärt sich leicht, wenn unter dem Eindrucke der ersten allgemeinen Ueberraschung sich die Lobsprüche bis zur Ueberschwänglichkeit steigerten; und dadurch wieder war es berechtigt, wenn Overbeck bei Gelegenheit der Aufgabe, die pergamenischen Funde zuerst in den allgemeineren Zusammenhang der griechischen Kunstgeschichte einzu-

reihen, trotz vielseitiger Anerkennung eine Warnung für nötig hielt, das Lob nicht ins Allgemeine zu steigern und dadurch unbezeichnend zu machen. Gegen diesen Standpunkt der Beurteilung ist jedoch gerade von Seiten desjenigen Gelehrten Einspruch erhoben worden, der sich in diesem Streite der Meinungen durch seine persönliche Stellung als erster Anwalt der pergamenischen Skulpturen aufzutreten berufen fühlen darf. A. Conze (in den Gött. gel. Anz. 1882, No. 29) verteidigt allerdings nicht die Ansicht derjenigen, welche die Reliefs als den höchsten Schöpfungen des fünften und vierten Jahrhunderts ebenbürtig hinstellen möchten. Um so bestimmter aber glaubt er in Anspruch nehmen zu müssen, „dass, wenn wir uns mit der hellenistischen Zeit beschäftigen wollen, dieser pergamenische Altarbau im Mittelpunkte stehen müsse" (S. 899). Um für die künstlerische und historische Betrachtung von vorn herein fester begrenzte Gesichtspunkte zu gewinnen, scheint es angemessen, diese Behauptung schon an dieser Stelle einer strengeren Prüfung zu unterziehen.

Für Conze's Urteil ist nicht ausschliesslich, aber in hohem Grade der äussere Zustand massgebend gewesen, in welchem die Reliefs der Gigantomachie auf uns gekommen sind. Viele Teile der Komposition fehlen allerdings gänzlich; manche Stücke sind stark verstümmelt und haben sonst von der Zeit gelitten. Ein grosser Teil aber war gerade durch die barbarische Vermauerung in Festungswerken vor Zerstörung gesichert, so dass, nachdem es gelungen, mit der rühmenswertesten Vorsicht und Sorgfalt die Mörtelkrusten zu entfernen, die Oberfläche in ihrer vollen Ursprünglichkeit bis auf die Striche der Raspel wieder ans Licht getreten ist. Im Hinblick auf diese seltene Erhaltung bemerkt Conze (S. 908): „Wir stossen bei alle den Werken, auf welchen bisher die Darstellung der hellenistischen Kunst hauptsächlich fussen musste, auf Umstände, welche ihr Zeugnis weniger echt, weniger rein und unzweifelhaft nach verschiedenen Seiten hin erscheinen lassen, als das vor Allem der pergamenischen Altarskulpturen. Hierbei bleibt aller Enthusiasmus aus dem Spiele, der nach Overbeck's Urteile heute mit den Pergamenern zu hoch hinaus will. Es handelt sich um die ganz kühl zu erörternde Frage, ob die bisher bekannten Hauptwerke der Kunst der Diadochenzeit unmittelbarere und klarere Quellen der historischen Forschung sind oder die seit 1878 neu entdeckten." Es darf zugegeben werden, dass jene Hauptwerke vielfach durch ungeschicktes Putzen gelitten haben. Aber woher kommt es, dass der sterbende Fechter, die ludovisische, die attalischen Gruppen, der Schleifer, der Astragalenspieler, eben so wie vier der gleichen Kunstrichtung angehörige Statuen kämpfender und verwundeter Jünglinge im Museum zu Neapel, in etwas abweichender Weise selbst der Laokoon, dass alle diese Werke andern Skulpturen gegenüber gerade in ihrem Aeusseren eine gewisse Zusammengehörigkeit verraten? Sollen sie alle nach einem besonderen Verfahren, gerade sie allein in einer anderen Weise als andere Werke geputzt sein? Dieser besondere Habitus muss ihnen von Ursprung an eigentümlich gewesen sein; und wenn wir z. B. deutlich erkennen, wie an der ludovisischen Gruppe die Vorderseite der weiblichen Gestalt scharf überarbeitet und wieder geglättet ist, so liegt gerade darin der beste Beweis, dass der übrige Teil dieser Figur seinen ursprünglichen Charakter relativ unverletzt bewahrt hat. Was also verloren gegangen sein mag, darf nur ungefähr mit dem Verlust gewisser Lasuren in Gemälden verglichen werden, welche denselben einen Teil ihres Zaubers, den Zauber der letzten Vollendung rauben, aber sie darum keineswegs zur Benutzung für eine Menge der wichtigsten kunstgeschichtlichen Fragen, über

Komposition, Zeichnung, selbst über das Kolorit untauglich machen. Sind etwa die Gemälde Raphaels in den Stanzen des Vatican, obwohl sie vielfach restaurirt und übermalt sind, nicht auch heute noch eine der wichtigsten Quellen für das Verständnis des Künstlers?

Doch weiter! Sofern der von den bologneser Künstlern im Palast Farnese zu Rom gemalte Saal auch heute noch völlig intakt dastände, würde er darum eine reinere Quelle für die Kenntnis der Zeit Raphaels sein, als die restaurirten Stanzen? Man wird lächeln über das Unlogische dieser Frage; aber man möge nun auch bei der folgenden Betrachtung der strengen Logik ihr Recht widerfahren lassen. Es ist eine auch von Conze mit Recht betonte glückliche Fügung, dass die pergamenischen Skulpturen nicht nur auf dem Boden, auf welchem sie entstanden, wieder gefunden sind, sondern dass durch den Zusammenhalt der übrigen Funde auch die Zeit ihrer Entstehung mit hinlänglicher Sicherheit bestimmt werden kann: sie gehören in die Zeit Eumenes' II. (196—175 v. Chr.). Können also die Skulpturen der Ara aus der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts eine unmittelbarere Quelle für die Kunst der Diadochenzeit im dritten Jahrhundert bilden, als die eben diesem letzteren angehörigen bisher bekannten Hauptwerke? Sicherlich nein! Hier ist bestimmt zu scheiden, nicht nur der Zeit, sondern auch der besonderen Natur der Monumente nach. Die pergamenische Ara steht nicht im Mittelpunkte der Kunst der Diadochenzeit im Allgemeinen, sondern der Kunst im Anfange des zweiten Jahrhunderts und kann also keine rückwirkende Kraft haben für die Beurteilung der Kunst des dritten, um so weniger als ihre architektonisch dekorativen Reliefs einer ganz anderen Kunstgattung angehören, als die statuarischen Werke des dritten.

Hiernach ist auch kein Grund vorhanden, die bisher übliche Unterscheidung einer pergamenischen und einer rhodischen Schule für die Werke des dritten Jahrhunderts als unhaltbar aufzugeben, einer Schule natürlich nicht in dem engeren Sinne persönlicher Traditionen vom Lehrer zum Schüler, sondern als Bezeichnung bestimmter Eigentümlichkeiten, die einem gewissen Künstlerkreise, einem lokalen Centrum der Kunstübung gemeinsam und dadurch für dasselbe charakteristisch sind. Auch auf dem Gebiete der Literatur und Wissenschaft bezeichnen wir ja die Zeit der Diadochen mit einem einheitlichen Ausdrucke als das alexandrinische Zeitalter. Das hindert uns aber keineswegs, innerhalb desselben der alexandrinischen Schule eine pergamenische gegenüberzustellen. In dem gleichen Sinne dürfen wir auch heute noch auf dem Gebiete der bildenden Kunst eine pergamenische und eine rhodische Schule unterscheiden; und daran darf uns auch das Bedenken nicht hindern, dass es zweifelhaft erscheine, „in wie fern man, seitdem die Gigantomachie vorliegt, noch die höchste Leistung der Pergamener auf dem Gebiete der historischen Kunst finden müsse. Hierin steckt (nach Conze) doch wohl unbewusst ein wenig das alte Vorurteil, dem wir wohl fast Alle Tribut gezollt haben, dass die pergamenische Kunst so ziemlich ganz in der Verherrlichung von Galliersiegen aufgegangen sei, dass, wie man auch gesagt hat, ihr ideales Gestaltungsvermögen beschränkt gewesen sei. Und sollten wirklich nur die Pergamener auf dem Gebiete der historischen Bildkunst damals thätig gewesen sein?" (S. 912). Hüten wir uns, angebliche Vorurteile mit wirklichen zu bekämpfen! Bei historischer Forschung haben wir mit gegebenen Faktoren zu rechnen. Ein solcher Faktor ist die bestimmte Ueberlieferung, dass von einer Künstlergruppe in Pergamos die Siege über die Gallier künstlerisch verherrlicht wurden. Damit verbindet sich die zweite Ueberlieferung, dass den Galliern als teils

historische, teils mythologische Parallelen die Perser, die Amazonen, die Giganten an die Seite gestellt wurden. Was man etwa daneben in Pergamos arbeitete, und ob man die Arbeiten der Pergamener an andern Orten nachahmte, kommt hier zunächst keineswegs in Betracht, obgleich durch die aus inneren Gründen gewiss gerechtfertigte Zuweisung von Werken wie der Schleifer, der Astragalenspieler u. A. die anfängliche, vielleicht zu enge Begrenzung der pergamenischen Kunst schon vor Entdeckung der Ara eine bedeutende Erweiterung erfahren hatte. Halten wir uns vielmehr an eine dritte Thatsache, nämlich dass, so weit überhaupt unsere jetzige Kenntnis der Monumente reicht, jene Barbaren- und Gigantenbildungen gegenüber der Kunst der früheren Zeiten etwas Neues bieten, etwas Neues, das durchaus nicht nur eine Fortsetzung der bisherigen Entwickelungen, auch nicht das Resultat zufälliger, sondern sehr bestimmt gegebener historischer Verhältnisse war und uns also durchaus berechtigt, von einer besonderen pergamenischen Kunstweise zu sprechen. Und eben so werden wir an einer rhodischen Schule festhalten dürfen, so lange nicht Werke, die dem Laokoon oder dem mit ihm freilich nicht völlig auf gleicher Linie stehenden farnesischen Stiere äusserlich und innerlich verwandt, als unabhängig von ihnen an anderen Orten entstanden nachgewiesen werden können.

Man braucht bei diesen Benennungen noch gar nicht in Betracht zu ziehen, mit welchem Ausdrucke wir die in den Reliefs der pergamenischen Ara zu Tage tretende Kunstrichtung bezeichnen wollen. Auch hier geht wohl Conze zu weit, wenn er sagt: „Ob der Boiotier Theron, der Thebaner, der Athener oder woher er war, die nach dem Zeugnisse der Inschriften etwa gleichzeitig in Pergamon arbeiteten, als Glieder einer Schule anzusehen waren, ist ebenso zweifelhaft, wie es sicher ist, dass die heutigen Meister Schmidt und Hansen in Wien nicht einer Schule angehören" (S. 913). Allerdings nicht einer Schule im engeren Sinne. Und doch werden vielleicht nach einem Menschenalter sich in der Thätigkeit der beiden letzteren gewisse durch Zeit und Ort bedingte gemeinsame Züge erkennen lassen, welche gestatten, beide zusammen als Vertreter eines bestimmten Stadiums der Wiener Kunst zu nennen, wie schon jetzt Klenze und Gärtner als Vertreter der Münchener gegenüber der auf Schinkel's Einfluss beruhenden Berliner Bauweise erscheinen. Das bei selbständig und getrennt von einander arbeitenden Meistern! Die Vereinigung aber zu einem so gewaltigen Werke, wie die pergamenische Ara und die mit ihr in Beziehung stehenden übrigen Schöpfungen des Eumenes, bildet zwischen den an ihnen beschäftigten Künstlern ein viel engeres und festeres Band, als der zufällige Geburts- oder Aufenthaltsort. Und wenn wir Conze sogar zugeben dürfen, dass die nivellierende, alle Stammeseigentümlichkeiten abschleifende Natur des Hellenismus in keinem Werke so zu Tage tritt, wie in der pergamenischen Ara, dass also, wie in der Sprache die verschiedenen Dialekte zu einer *κοινή*, so hier die verschiedenen Kunstrichtungen in eine gemeinsame Strömung zusammenfliessen, so kann uns selbst das nicht abhalten, von einer neuen „zweiten pergamenischen Kunst" als einer oder der Hauptvertreterin dieser künstlerischen *κοινή* zu sprechen, sei es vorläufig auch nur, um dadurch den auch bei flüchtigster Betrachtung sich aufdrängenden Unterschied zwischen der Kunst unter Eumenes und der unter seinem Vorgänger Attalos mit einem kurzen Ausdrucke äusserlich zu bezeichnen. Je mehr die früher etwas leer erscheinende Kunstperiode der Diadochenzeit sich jetzt durch vielfaltige Entdeckungen, wie durch eingehendes Studium unseres bisherigen Denkmälerbestandes vor unsern Augen zu reichster Mannigfaltigkeit entwickelt, um so mehr werden wir zu klaren

Anschauungen nur dadurch gelangen, dass wir die verschiedenartigen Erscheinungen nicht untereinander mischen, sondern so viel wie möglich kritisch auseinanderhalten. Die Vermittelungen und Uebergänge werden sich später von selbst ergeben.

In den bisherigen Erörterungen handelte es sich um allgemeine Thatsachen, aber noch keineswegs um eine künstlerische Würdigung der neuentdeckten Skulpturen. Zum Zwecke einer solchen müssen wir die Monumente selbst ins Auge fassen, wobei wir uns jedoch nicht durch mehr oder weniger subjektive Eindrücke bestimmen lassen dürfen. Im Gegenteil, je gewaltiger, wie im vorliegenden Falle, diese Eindrücke auf uns einstürmen, um unser Urteil gefangen zu nehmen, um so mehr sollen wir uns der Bedingungen bewusst bleiben, auf deren Grundlage erst ein unbefangenes objektives Verständnis zu erwachsen vermag. Denken wir uns einem neuentdeckten Schriftwerke der antiken Literatur gegenüber, so würde es selbstverständlich erscheinen, dass wir zur richtigen Würdigung desselben ausgingen von der einfachen Wortbedeutung, von den Formen und syntaktischen Verbindungen der Worte zum Satze, dass wir fortschritten zu der Fügung der Perioden und der rhetorischen Gliederung der grösseren Abschnitte, und so immer höher aufstiegen zu dem geistigen Inhalt und der künstlerischen Gestaltung des Ganzen in der gegenseitigen Durchdringung von Inhalt und Form. Zum Verständnis des Kunstwerks führt der gleiche Weg: auch hier haben wir mit der analytischen Betrachtung des Einzelnsten zu beginnen, den Wert der einzelnen Formen für sich und in ihrer Verbindung zu ganzen Gestalten, die Verbindung der Gestalten zu Gruppen zu prüfen, um schliesslich zur Idee des Ganzen in seiner durch die Bestimmung des Monumentes bedingten poetischen und künstlerischen Ausgestaltung durchzudringen. Der fortwährende vergleichende Blick auf verwandte oder abweichende Erscheinungen hat dabei ergänzend und unterstützend mitzuwirken, um einen sichern Massstab zur schliesslichen Beurteilung des Ganzen nach seiner künstlerischen und historischen Bedeutung zu gewinnen.

Der Ruf der pergamenischen Skulpturen ist bereits so weit verbreitet, dass bei jedem, der überhaupt der antiken Kunst ein gewisses Interesse entgegenbringt, eine allgemeine Bekanntschaft mit ihnen vorausgesetzt werden darf. Es ist daher nicht nötig, hier auf die Geschichte ihrer Entdeckung, auf die mit ihrer Auffindung verbundenen besonderen Umstände nochmals einzugehen, und ebenso darf von einer Beschreibung der Figuren und Gruppen nach ihrer mythologischen Bedeutung hier abgesehen werden. Es genügt, auf die beiden grösseren aktenmässigen Berichte in dem Jahrbuche der Königl. Preuss. Kunstsammlungen zu verweisen und ausserdem zu bemerken, dass die im Folgenden angewendeten Buchstabenbezeichnungen der Gruppen denen in der offiziellen kurzen „Beschreibung der pergamenischen Bildwerke" (sechste Aufl. 1883) entsprechen.

Indem wir uns jetzt zur analytischen Prüfung der Formen wenden, beginnen wir mit der Betrachtung einiger rein stofflicher Dinge, bei deren Darstellung das künstlerische der Auffassung dem Anschein nach weniger in Betracht kommt. Es zeigt sich hier sofort, dass eine mathematisch genaue Wiedergabe eines Gegenstandes und eine künstlerische Darstellung desselben sich keineswegs decken. An den Innenseiten der Schilde der Athene und des Gegners der Artemis, den man sich als Orion zu bezeichnen gewöhnt hat, sind die runden Reifen mit derselben mechanischen

Genauigkeit gearbeitet, wie an wirklichen Schilden. Aber im Kunstwerke macht diese Ausführung den Eindruck der Härte: bei dem der Athene erwarten wir, dass trotz der Höhe des Reliefs die reine Kreislinie eine geringe Verkürzung erfahre; noch nüchterner wirkt es, dass der des Orion ganz wagrecht auf der Grundfläche des Reliefs haftet: das Mechanische steht im Gegensatz zu der Freiheit und Bewegtheit im Rhythmus aller übrigen Formen. In der Wirklichkeit darf der Kunsthandwerker in der Ausschmückung von Einzelheiten, wie einem Schildgriffe, bis zu minutiöser Behandlung gehen, wozu sich ein Material wie Metall und Email durchaus passend erweist. An überlebensgrossen Figuren in sprödem Marmor darf solcher Schmuck wohl angedeutet, muss aber künstlerisch untergeordnet werden. Eine Durchführung, wie die der Aegis mit dem Gorgoneion am Schildgriffe des Orion, die jede Schuppe einzeln wiedergeben will, erscheint kleinlich und nüchtern. Dass Aegis und Gorgoneion, das charakteristische Attribut der Athene, als Verzierung am Schilde eines Giganten mindestens nicht passend gewählt sind, mag nur beiläufig erwähnt werden. Auch an der Schwertscheide dieses Giganten tritt das Materielle der Nachahmung zu stark hervor, und ebenso macht der Helm zu sehr den Eindruck eines Abgusses nach der Natur.

Mit besonderer Sorgfalt und Sauberkeit ist das Schuhwerk behandelt. Nicht mit Unrecht hat man darauf hingewiesen, dass es bei der Aufstellung der Reliefs etwas über Augenhöhe des Beschauers mehr als sonst in die Augen fallen und ihm daher auch von den Künstlern eine grössere Aufmerksamkeit gewidmet werden musste. Und in der That, nicht blos der bekannte Schuster des Apelles würde hier schwerlich etwas zu tadeln finden: auch wir müssen angesichts dieser eleganten künstlerischen Ausschmückung fast Beschämung darüber empfinden, dass wir diesen Zweig der Ornamentik den Orientalen überlassen und ihn höchstens von ihnen zur Verschönerung unserer Hausschuhe wieder beziehen. Aber auch der Fuss hat sein Recht: wir verlangen, dass der Schuh sich dem Fusse in der Bewegung anbequeme, die Wirkung der Bewegung erkennen lasse. Nach dieser Seite sind jedoch die Reliefs nicht frei von Tadel. Indem der Künstler die Aufmerksamkeit auf ein Abschreiben der Wirklichkeit, eine genaue Wiedergabe des Schuhwerks an sich richtet, macht dieses den Eindruck, als ob es neu gefertigt sich noch nicht vollständig dem Fusse anbequemt, noch nicht die durch längeres Tragen entstehenden Formen und Falten angenommen habe.

Es würde vielleicht nicht die Mühe lohnen, an solche Nebendinge einen scharfen kritischen Massstab anzulegen, wenn nicht an ihnen bestimmte künstlerische Eigentümlichkeiten in besonders klarer Anschaulichkeit hervorträten, die ihre Wirkung in weiterem Umfange gerade auf die Behandlung des Stofflichen ausüben.

Das zeigt sich wieder an den Gewändern, bei deren Betrachtung wir natürlich, wie überhaupt bei diesen analytischen Erörterungen, von den in der Ausführung offenbar vernachlässigten Teilen des Frieses absehen und nur das für unser Urteil massgebend sein lassen, was von den Künstlern mit Bewusstsein darauf berechnet war, höheren Ansprüchen zu genügen. Zunächst wird hier unsere Aufmerksamkeit durch die Meisterschaft der Technik in ungewöhnlichem Grade gefesselt. Wir vergessen durchaus die Härte und Sprödigkeit des Stoffes. Die Künstler schrecken vor keiner Schwierigkeit in der Ausarbeitung der Falten nach ihrer Tiefe zurück, und sie erreichen durch scharfe Gegensätze von Licht und Schatten, sowie durch entsprechende Massengruppierung in hohem Masse, was wir als malerische Wirkung zu bezeichnen

pflegen. Sie verstehen auch nach dieser Seite Vorteil zu ziehen aus der Beobachtung der Unterschiede in den Stoffen. In den umgeworfenen Gewändern, den Mänteln des Zeus u. a., in den lose geschürzten, als Obergewand dienenden Chitonen der Athene, der Nike, die wir als leichtere oder schwerere, aber glatte gewirkte Stoffe aufzufassen haben, sind die in längeren oder kürzeren Schwingungen bewegten Falten überwiegend durch die Handlung der Gestalten bedingt. In dem dünnen, dem Körper sich mehr anschmiegenden Untergewande der reitenden Selene liegt der Nachdruck auf den feinen Stofffalten. Am Dionysos wiederum ist es ein leicht gerippter, aber lockerer und leichter wolliger Stoff, der ein Doppelsystem von feineren Stoff- und grösseren Bewegungsfalten erzeugt. An der mit einer Fackel kämpfenden Göttin in Gruppe A ist sogar nach einer gewiss richtigen Bemerkung Milchhöfers ein gelungener Versuch gemacht, den Gewandstoff als einen seidenartigen zu charakterisieren. Weitere Unterschiede machen sich in den Besonderheiten der Durchbildung geltend. Schon früher (die ältesten mir bekannten Beispiele bieten die Kolossalgestalten des Maussolos und der Artemisia) hatte man die Andeutung der Brüche, welche beim Zusammenfalten und Pressen oder Bügeln der Stoffe entstehen, die sogenannten Liegefalten benutzt, um grössere, besonders durch enges Anliegen an den Formen des Körpers gebildete Flächen leicht zu unterbrechen und zu beleben, ohne sie durch eigentliche Falten zu zerstören. Besonders an der grossen Nike von Samothrake ist ein feiner Gebrauch davon gemacht, der bei der kleineren Statue derselben Göttin in Wien schon zur Manier geworden ist. An den pergamenischen Reliefs ist dieses Hülfsmittel in ausgedehnter, wenn auch absichtlich nicht überall gleichmässiger Weise verwendet worden. Wenige und derbe Brüche finden sich in dem schweren Mantel des Zeus; nicht häufigere, aber feinere am Chiton der Athene. An der Nike scheinen sie ganz zu fehlen, als seien sie durch langes Schweben in der Luft wieder glatt gezogen worden. Bei dem mit dem löwenköpfigen Giganten ringenden Manne durften sie als ungeeignet für einen Handwerkerschurz unberücksichtigt bleiben. Dagegen erscheinen sie wieder in sauberer Ausführung bei Apollo, als habe der Gott zum Kampfe wie zu einer Festfeier erst noch ein frisches Gewand angelegt. Wohl am ausführlichsten ist das ganze System entwickelt an der glänzenden Gestalt der Topfwerferin (M). Ueberall aber findet es sich nur an einer, nämlich der ersten der drei oben unterschiedenen Kategorien von Gewandung. Es sind dies die Gewänder, welche weniger angezogen, als angelegt und genestelt, aus grossen rechteckigen Stücken mehr zugerissen als zugeschnitten, und wenn nicht im Gebrauch, in regelmässiger Faltung rechteckig zusammengelegt wurden. — Anders bei den feinfaltigen und gerippten Stoffen! An der reitenden Selene, wie am Dionysos und öfter sind die feinen Falten an der oberen Kante in einen Bund eingereiht und festgelegt. Man hat darin eine Eigentümlichkeit dieser pergamenischen Skulpturen, etwas ihnen eigentümliches Neues erkennen wollen: nicht ganz mit Recht. In der archaischen Kunst ist diese Behandlung sogar weit verbreitet; wir finden sie z. B. in Lykien am Harpyienmonumente; in Athen an der weiblichen Gestalt eines Kriophorosaltares (Ann. d. Inst. 1869, t. 3), in Aegina an den Akroterienstatuen des Athenetempels, und ebenso wieder in archaisierenden Werken, z. B. einem unteritalischen Terracottarelief (Ann. d. Inst. 1867, t. D), der Statue einer Römerin als Fortuna in München (No. 43). In der Blütezeit scheint sie allerdings vollständig verschwunden zu sein, um erst später, also etwa in der Zeit der Pergamener, unter veränderten Bedingungen wieder aufgenommen

zu werden: Bedingungen, die mit einem noch öfter zu betonenden materialistischen Zuge nicht ausser Beziehung zu stehen scheinen.

Die Meisterschaft in der Technik, die Sorgfalt und Charakteristik der Durchführung kann uns aber nicht abhalten, den historischen Massstab der Betrachtung anzulegen, der eine Vergleichung mit dem Höchsten nicht abweisen darf. Niemand freilich wird es wagen, trotz aller Virtuosität die Technik der Pergamener mit der „Schneidigkeit" in der technischen Behandlung der Gewänder an den Giebelstatuen des Parthenon auf die gleiche Linie zu stellen. Gehen wir auch weiter herab zu der näher verwandten Relieffigur einer bewegten weiblichen Gestalt aus den Ruinen des Artemistempels zu Ephesos, in der z. B. die Liegefalten bereits eine grosse Rolle spielen, so muss auch hier die Durchführung als eine schärfer markierte und schärfer charakterisierte bezeichnet werden. Zu einem grossen Teile sind diese Unterschiede auf das rein Technische, auf die für die Ausführung benutzten Werkzeuge zurückzuführen. In der früheren Zeit liegt der Nachdruck auf dem Meissel, dessen scharfe Schneide möglichst wenig verwischt oder verschliffen wurde. Später gewinnen Bohrer und Raspel grösseren Einfluss: der Bohrer, der die Arbeiten in den Tiefen erleichtert, aber als selbständiges, nicht nur als Hülfsinstrument verwendet sich mehr zu mechanischer Arbeit, als zu freier Formgebung brauchbar erweist; die Raspel, die ihrer Natur nach mehr zum Verputzen als zum Verschärfen geeignet ist. Sie mochte z. B. bei der Darstellung der Liegefalten gute Dienste thun. In jenen feinfaltigen und gerippten Stoffen aber erleidet durch eine materielle Sauberkeit des Uebergehens und Retouchierens leicht die Frische eine gewisse Beeinträchtigung. Doch genügen solche rein technische Unterschiede allein nicht, um die Verschiedenheit des Gesamteindruckes zu erklären. Die tiefere Ursache haben wir vielmehr darin zu suchen, dass die frühere Kunst sich ihre Formen erst suchte und neu erfand, während die spätere der Pergamener mit dem früher erworbenen Besitze frei, aber in mehr äusserlicher Weise schaltete, allerdings nicht etwa nur nach-, sondern auch weiterbildend. Dieses Weiterstreben richtet sich jedoch nicht auf tieferes Erfassen, sondern auf eine mehr materielle Annäherung an die Wirklichkeit, wie sie sich in jenen Brüchen des Stoffes und in dem Aufreihen der Falten zeigt. Solche Aeusserlichkeiten üben aber oft einen stärkeren Einfluss auf den Beschauer, als sich dieser selbst bewusst wird. Wir wollen bei Betrachtung von Göttergestalten nicht an den Zuschnitt und die Appretur der Gewänder erinnert werden. Wo es geschieht, folgt leicht eine gewisse Ernüchterung, für die wir auch durch die höchste Virtuosität der Ausführung nicht völlig entschädigt werden.

An die Gewänder schliessen sich als zunächst verwandt die Tierfelle an, welche bei mehreren Giganten als eine Art von Chlamys, bei der vom Rücken sichtbaren, gewöhnlich als Selene bezeichneten Reiterin als Satteldecke Verwendung gefunden haben. An den meisten ist teils die rauhe Aussen-, teils die lederne Innenseite sichtbar, und in der Wiedergabe der Eigentümlichkeiten derselben strebten offenbar die Künstler sich der Wirklichkeit möglichst anzunähern. Namentlich bei dem Giganten in der Spitze der rechten Treppenwange (Bericht Taf. V) ist die Innenseite recht absichtlich nach aussen gekehrt und der Charakter eines nicht rohen, sondern weichgegerbten Leders hervorgehoben. Aber schon dieses Hervorkehren erscheint etwas gesucht, und es macht den Eindruck einer gewissen Nüchternheit, dass dieses Leder an den äusseren Rändern nicht natürlich zottig, sondern beschnitten und durch

die unter den Rändern hervortretenden Haarzöpfchen der Vorderseite wie künstlich besäumt erscheint. An den Aussenseiten ist die Behaarung in voller Ausführlichkeit durchgebildet. Die Zöpfchen selbst aber sind trocken und nüchtern durchgeführt. Immer verliert sich der Künstler in einzelnen kleinen und gleichartigen Partieen, die mehr materiell sorgfältig und sauber ausgearbeitet sind, als von einer freien künstlerischen Auffassung zeugen, welche das einförmige Einzelne grösseren Massen unterordnet und sich mit Hervorhebung des für die Charakteristik Wesentlichen begnügt. Vergleicht man z. B. für ein kurzhaariges Fell die Nebris des ausruhenden Satyrs des Praxiteles, oder für ein Wollfliess den Widder des schon erwähnten archaischen attischen Kriophorosaltars, oder das geschlachtete, über einen Altar gelegte Schaf im Tiersaale des Vatican (Mus. PCl. VII, 33), so tritt der Gegensatz zwischen einer auf innerem Verständnis beruhenden künstlerischen Auffassung und einem nüchternen äusserlichen Nachbilden der Natur in das hellste Licht.

An den lebendigen Tieren wirkt z. B. die Behandlung des zottigen Felles der mitkämpfenden Hunde einigermassen günstiger. Die längere Behaarung gewährte hier der Bravour des Meissels einen freieren Spielraum, so dass wir darüber leichter vergessen, wie an der Innenseite der Ohren, noch mehr aber am Schweife weniger eine feine Charakteristik, als eine dekorative Auffassung in flottester Ausführung sich geltend macht. Ebenso ist an den Pferdemähnen, wo sie nicht kurz abgeschnitten sind, der spezifische Charakter des Pferdehaares dem Reize wellig bewegter dekorativer Linien geopfert. An dem löwenköpfigen Giganten steht die Miniaturbehandlung der Tatzen in einem starken Widerspruch mit der derben konventionellen Stilistik der Massen.

Aehnlichen Gesichtspunkten, wie das Thierfell, unterliegt auch die Behandlung des menschlichen Haares. Wir haben in demselben in der Hauptsache zwei Arten der Stilisierung zu unterscheiden. An der Artemis, der Selene, (auch des schönen, nicht zur Gigantomachie gehörigen isolierten Frauenkopfes mag hier gedacht werden) ist das aufgebundene Haar seiner Länge nach in nebeneinanderliegende Strähnen geteilt, die aus schlichten Haaren einheitlich zusammengefasst sind, mehr malerisch, als in plastischer Detaildurchbildung. In der strengeren Stilisierung einer früheren Zeit, z. B. an der Hera Farnese, findet sich zwar eine ähnliche Teilung der Massen; aber dieselben sind nicht nur in strenger Zeichnung umrissen, sondern auch in sich, man möchte sagen, linear durchgebildet. In einer vorgerückteren Zeit, man denke an die melische Aphrodite oder die Demeter von Knidos, lockern sich die Massen; sie sind in kleinere, leicht gewellte Partieen, aber immer noch in einer gewissen Ordnung aufgelöst. Diesem System gegenüber erscheint das der Pergamener etwas leer und tritt mit der sonstigen Schärfe und Detaillirung in der Behandlung des Reliefs in einen gewissen Widerspruch. Dieser entspricht allerdings mehr die reichere Durchbildung an der Topfwerferin. Sie zeigt aber wieder, dass in der Gesamtdisposition eine losere, mehr dem Zufalle überlassene Ordnung oder halbe Unordnung zum Prinzip erhoben ist, welche mehr dem Reize einer reicheren äusseren Erscheinung, als göttlicher Würde Rechnung trägt. — Anders bei dem aufgelösten Haar der Erdgöttin, das in langen gewellten Locken herabfällt. Mag hier immerhin der Charakter üppigen Wachstums erstrebt sein, so hat doch selbst die starke Durchfurchung wohl wegen zu materieller und zu wenig vermittelter Anwendung des Bohrers den Eindruck der Schwere nicht zu überwinden vermocht. Besonders in den Ausläufern der Locken ist die Eigentümlichkeit des natürlichen Wuchses zu sehr einer schemati-

schen Auffassung geopfert; wir werden etwas zu sehr an eine Perrücke von künstlichem Haar erinnert. An dem Gegner der Athene ist die Behandlung die gleiche; nur tritt bei dem kürzeren Haare die Schwere weniger hervor. Noch günstiger ist die Wirkung an dem gefallenen Gegner der Artemis, so wie an dem anfänglich für Poseidon gehaltenen Kopfe des Gegners der Hekate (C). Erinnern wir uns indessen an die älteren pergamenischen Skulpturen. Die scharf realistische Charakteristik des Haares der Gallier liess sich allerdings nicht direkt auf die Giganten übertragen; aber die eine unter den Resten der attalischen Gruppen erhaltene Gestalt eines solchen kann uns darüber belehren, wie nach dem gleichen Prinzipe der dem Barbarentum doch verwandte Charakter roher Wildheit auch durch eine entsprechende Behandlung des Haares hätte unterstützt werden können. Dass es nicht geschehen, dass eine individualisirende Charakteristik des Haares so gut wie gar nicht versucht worden ist, wird in letzter Ursache wohl auf den dekorativen Grundcharakter des gesamten Werkes zurückgeführt werden müssen. Nur an dem zum Tode getroffenen und (hinter dem „gehörnten") niedergestürzten Giganten (A) erhalten wir den Eindruck, als ob die Schrecken des in den Zügen des Gesichts sich aussprechenden Todeskampfes ihre Wirkung bereits auch auf das Haar ausgeübt hätten: weniger kraus und gelockt scheint es gleich einer welkenden Pflanze seine lebendige Frische bereits verloren zu haben. Diese Behandlung ist gewiss des höchsten Lobes würdig; doch auch hier ist es nicht die Charakteristik einer bestimmten Persönlichkeit, sondern die Schilderung eines physischen Vorganges.

Von den Haaren wenden wir uns zu den Federn und Flügeln. Die Tendenz einer früheren Kunst, in den Flügeln wenige Hauptgliederungen (von Schwungfedern erster und zweiter Ordnung, von Schulterfedern u. a.) aufzusuchen und dieselben in möglichst einfachen und geebneten Flächen darzulegen, war allerdings schon früher z. B. in der grossen Nike von Samothrake aufgegeben worden. Es mag eine genaue Beobachtung der Natur mitgewirkt haben, der zufolge beim Aufwärtsschlagen der Flügel zwischen den Fahnen der Federn ein offener Raum entsteht, durch welchen die Luft dringen kann. Doch verleugnet sich diese wieder in einer gewissen Unordnung der Federstellung, sowie in einer schematischen Behandlung des Einzelnen, die z. B. in der eigentümlichen Krümmung oder Drehung der Brustfedern des Adlers an der rechten Treppenwange gerade bei der nüchternen Sorgfalt der Ausführung stark hervortritt. Wie wenig es aber dabei auf eine eigentlich naturalistische Darstellung abgesehen ist, zeigt sich recht deutlich bei dem gehörnten Giganten, an dessen Flügeln die Federn mit Organismen ganz anderer Art gemischt sind. Solche flossen- oder blattartige Bestandteile finden sich in der griechischen Kunst an Gestalten des Meeres, Tritonen, Seerossen u. a. nicht selten und in noch weiterem Umfange verwendet. Aber während wir an Werken, wie der sogenannte Okeanos des Vatikan erkennen, wie tief bei diesen nicht in der Wirklichkeit existierenden, sondern frei erfundenen und nach Analogie des Wirklichen geschaffenen Gebilden die Kunst in das Verständnis der organischen Bildungsgesetze der Natur einzudringen vermochte, beginnen in den pergamenischen Skulpturen diese mehr vegetativen mit dem animalischen Organismus verbundenen Bestandteile einen überwiegend ornamentalen Charakter anzunehmen.

Einen weiteren Beleg für diese Tendenz bietet die Behandlung der Schuppenhülle an den Schlangenbeinen der Giganten, die ja in gewissem Sinne als eine Bekleidung derselben betrachtet werden darf. In Wirklichkeit haben die Schlangen

eine schuppenartig gegliederte Haut, aber nicht eigentliche Schuppen. Wirkliche Schuppen aber können wol in der Mitte eine Art Grat haben, aber nicht eine Rippe oder einen Schaft gleich den Federn. Ausserdem umgiebt die Schuppenhaut nicht gleichmässig die ganze Rundung des Schlangenkörpers, sondern erscheint auf der Bauchfläche in anderer, ring- oder reifenartiger Form und Anordnung. In den Reliefs ist eine der Natur entsprechende Schuppenhaut kaum nachweisbar; dagegen finden sich scharf gesonderte Schuppen, glatt, mit Grat, gerippt, einmal (C) sogar umrändert. Die Bauchfläche ist zuweilen, aber keineswegs immer hervorgehoben. Die Köpfe, aus denen die Augen teils lidlos, wie in der Natur, teils mit Lidern versehen hervortreten, sind meist mit einem System von Schilden überdeckt und gepanzert, das mehr an Schildkröten und Panzereidechsen, als an Schlangenköpfe erinnert. Solche Abweichungen von der Natur begründen an sich noch keinen Tadel. Es galt vielmehr, nur auf die Thatsache hinzuweisen, dass sich hier ein dekoratives Prinzip Geltung verschafft hat, dessen Berechtigung wir wol unwillkürlich empfinden, dessen weitgreifende Bedeutung aber erst später unter umfassenderen Gesichtspunkten zu erörtern sein wird.

Von der Betrachtung der Haare, Federn, Schuppen, die, wenn auch nicht unbelebt, uns fast mehr auf das Gebiet des Vegetativen, als des Animalischen hinweisen, wenden wir uns zu dem lebendigen Organismus der Menschengestalt, die wir zuerst nach ihrer formalen Seite ins Auge zu fassen haben. Kein Zweifel, dass die Kunst der Pergamener auch nach dieser Richtung im vollsten Masse über die Mittel plastischer Darstellung verfügt. Sie wagt stark bewegte Stellungen in den verschiedensten Wendungen, sie bildet schlanke und kräftige, jugendliche und ältere Gestalten. Wo sich die Gelegenheit bietet, zeigen die Künstler die ausgebreitetste Kenntnis des Körpers, des Knochenbaues, der Muskulatur, und gehen in der Darstellung auf die Durchbildung des Einzelnen, wie Hautfalten und Adern ein: sie verstehen es, durch ihr Wissen und ihr Können uns zu blenden und gefangen zu nehmen. Aber bei aller Bewunderung virtuoser Meisterschaft wird die kunstgeschichtliche Bewunderung auch hier bestimmte Grenzen anerkennen müssen. Wir werden nicht wagen dürfen, von einer direkten Vergleichung der Parthenonskulpturen auszugehen, obwohl dieselben immer den festen Massstab abgeben müssen, wo die historische Stellung eines bedeutenden Kunstwerkes innerhalb der Entwickelung der griechischen Kunst abgeschätzt werden soll; und gewiss empfiehlt es sich für einen Jeden, wenigstens einmal die Photographieen so verschiedener Monumente, wie der Skulpturen des Parthenon und der pergamenischen Ara neben einander zu betrachten, um das Auge und den Sinn für das Verständnis so tief innerlicher Gegensätze zu schärfen. Aber jene rein ideale Auffassung, welche jede einzelne Gestalt aus der besonderen ihr innewohnenden Idee den organischen Gesetzen der Natur entsprechend frei nachschafft, ist eben nur der griechischen Kunst in der Zeit der höchsten Blüte des freien Griechentums eigen. Auch jene „Wahrheit“ eines Werkes, wie des praxitelischen Satyrtorso, welche noch immer durchaus ideal die Natur mit der höchsten Feinheit nachbildet, werden wir in den Pergamenern nicht suchen wollen. Dagegen ist es nicht nur gerechtfertigt, sondern gewiss das Nächstliegende, hier vor Allem auf diejenigen Werke hinzuweisen, auf denen vor Entdeckung der Ara unsere Kenntnis der pergamenischen Kunst beruhte, nemlich die Skulpturen der attalischen Zeit. Wie weit auch in ihnen sich noch idealistische Elemente wirksam erweisen, kann zunächst

unerörtert bleiben. Im Gesammtcharakter treten sie jedenfalls zu denen der früheren Kunst in einen bestimmten Gegensatz, der nach seiner allgemeinsten Eigentümlichkeit durch den Begriff des Realismus bezeichnet werden kann. Es herrscht nicht mehr das Streben nach einer absoluten Schönheit, welcher die schöne Form an und für sich schon Zweck genug ist; ebensowenig aber handelt es sich um eine naturalistische Nachahmung, ein Abschreiben der Natur, sondern die Form soll dienen zum Ausdruck eines besonderen Charakters. Am deutlichsten tritt dies hervor an den Barbarenbildungen, besonders den Galliern. Gegenüber rein griechischen Gestalten treten sie uns entgegen in der scharfen Charakteristik ihres schlanken und hohen Baues, der einem eigenen, aber auch wieder in sich abgeschlossenen Proportionssystem folgt. Nicht minder ist die nordische Natur betont in der festen Muskulatur, die noch besonders hervorgehoben wird durch die Behandlung der sie umspannenden derben Haut, deren verschiedenartige Eigentümlichkeit an den verschiedenen Teilen des Körpers bis auf die Finger, die Zehen, die Sohlen, scharf ausgeprägt ist. Am sprechendsten tritt natürlich die Verschiedenheit der Rasse in der Schädelbildung hervor, dem Bau der Stirn, der Backenknochen, der Kinnbacken, in den Falten der Stirn, der Augenbrauen und dem Munde, wozu sich endlich das schon früher hervorgehobene struppige Haar gesellt. Wol aber vereinigt sich alles zu einem harmonischen Gesammtbilde einer bestimmten Völkerindividualität. Was von den Galliern gilt, findet seine Anwendung auch auf die Darstellung der Perser, nur dass hier an die Stelle nordischer Rauhheit asiatisch-orientalische Weichheit tritt. Indessen wird man sagen, dass hier die Auffassung durch den besonderen Gegenstand bedingt war, dass die für die Darstellung barbarischer Rassetypen geeignete Formengebung auf andere Aufgaben, wie eine Gigantomachie, keine Anwendung erleiden können. Glücklicherweise ist uns aber aus den attalischen Gruppen wenigstens eine Gestalt eines Giganten erhalten, die den vollen Beweis des Gegenteils liefert. Wir finden hier eine kurze, gedrungene Gestalt mit kurzen Beinen, hohen Schultern, von schwerer Muskulatur, so recht das Gegenbild eines athletisch durchgebildeten griechischen Körpers, und ebenso in dem von wildem Haar umrahmten Kopfe eine stark zurückweichende Stirn, dagegen stark hervortretende struppige Augenbrauen, eine unedle gequetschte Nase, einen gemeinen Mund mit hervortretendem Unterkiefer. Im Einzelnen mag die realistische Durchbildung weniger individuell erscheinen, als an den Barbaren. Aber im Ganzen kann der Gegensatz zwischen Griechen und wirklichen Barbaren nicht grösser sein, als er sich hier erweist zwischen Griechentum und dem Barbarentum dunkler Erdmächte, den nur in der Phantasie existierenden Personifikationen unbändiger Naturkräfte.

Hier also war Gelegenheit geboten anzuknüpfen. Haben aber die Künstler der Ara auf dieser Grundlage weiter gebaut? Wir antworten, ohne Widerspruch befürchten zu müssen, mit Nein! Die ganze Behandlung der Form beruht auf durchaus verschiedenen Prinzipien, die einer genauen Untersuchung um so mehr bedürfen, als auch ganz abgesehen von offenbar vernachlässigten Teilen des Ganzen, selbst in den sorgfältig durchgeführten Partieen nicht überall eine vollkommene Einheit des Stils herrscht.

Bei der Beurteilung des formalen Verständnisses dürfen wir nicht ausser Betracht lassen, in wie weit durch den grösseren oder geringeren Grad von Ruhe und Bewegung dem Künstler die Beobachtung der Natur erschwert oder erleichtert wurde. Zu den vorzüglichsten Gestalten gehört der Ausführung nach wohl der schlangen-

füssige Gigant, der vor den Füssen der Artemis von einem Hunde im Nacken gepackt wird. Obwohl er sich mit der Rechten noch verteidigen zu wollen scheint, ist doch sein Körper in eine bestimmte Lage festgebannt. Dadurch war die Möglichkeit eines Studiums der Natur bei ruhiger Beobachtung gegeben; und hierauf mag es beruhen, dass gerade an diesem Körper mehr als anderwärts eine Neigung zu naturalistischer Auffassung hervortritt. Der Nachdruck ist auf die Darstellung der äusseren Erscheinung der Oberfläche der Haut gelegt, die im Wetteifer mit der Wirklichkeit nach Illusion strebt: einer Illusion, die in der unter dem Kopf des Giganten erscheinenden Hand eines Gefallenen in bewundernswerter Weise erreicht ist. Dass es sich aber dabei nur um Nachahmung der Natur, nicht um ein freies ideales Nachschaffen handelt, zeigt sich wiederum darin, dass die Verbindung, der Uebergang vom menschlichen Körper zu den Schlangenfüssen, wobei freischöpferische Phantasie verbunden mit innerlichstem Verständnis in Betracht kommt, gerade hier weniger gelungen erscheint. — Auch anderwärts fehlt es nicht an Spuren naturalistischer Tendenzen. So sind an dem von Zeus niedergeblitzten Giganten die durch die Drehung des Körpers bewirkten Verschiebungen der Haut besonders betont. Wieder anders an dem Rücken des gegen Zeus gewendeten Giganten: hier, wo auch am Modell die Schichtung der Muskeln unter der Haut deutlicher hervortritt, sucht der Künstler die Natur in der Durchbildung des Einzelnen womöglich noch zu überbieten.

Sehr bedeutend modifiziert sich die Behandlung an der Vorderseite bewegter Körper in lebendiger Handlung, z. B. des Zeus und des Gegners der Athene. Allerdings ist auch hier der Ausdruck gewaltiger Kraft durch eine besonders starke Entwickelung der Muskulatur erstrebt. Aber es ist dabei weniger Nachdruck auf die strenge Umschreibung der Muskeln in ihrem Verlaufe von einem Ansatze zum andern und auf die Begrenzung nach ihren Flächen gelegt, durch welche die besondere Art der Spannung jedes einzelnen Muskels charakterisiert wird: sie sollen vielmehr wirken durch ihr kräftiges Volumen, welches sie in starker Rundung an die Oberfläche treten lässt. In einem inneren Zusammenhange damit steht die Behandlung der Haut, welche in der Natur die Bestimmung hat, auf die Bewegung der Muskeln mässigend und regelnd einzuwirken, indem sie dieselben in grösserer oder geringerer Dicke, Derbheit oder Zartheit umfasst und dadurch dem von innen kommenden Drucke hier einen grösseren, dort einen geringeren Widerstand entgegensetzt. Während sie also durch diese Eigentümlichkeit gestattet, auf die unter ihr wirkenden Kräfte zurückzuschliessen, bildet sie in den Reliefs, als dürfe die Fülle der Muskeln dem Auge nicht entzogen werden, eine zu gleichmässige, zu neutrale Hülle derselben. Der Gesamtcharakter der Form tritt dadurch in einen bestimmten Gegensatz nicht weniger zu der idealistischen Auffassung einer früheren, als zu der realistischen der attalischen Zeit, kann aber eben so wenig als ein naturalistischer bezeichnet werden. Und doch lässt sich schwerlich annehmen, dass die Kunst alle diese früheren Stadien durchlaufen haben sollte, ohne dass dieselben bestimmte Spuren ihres Einflusses zurückgelassen hätten. Nur dürfen wir solche Einflüsse nicht nach der Seite des künstlerischen Empfindens suchen, indem dieses gerade das Wechselnde in den verschiedenen Zeiten ist. Sie beruhen vielmehr darauf, dass die damalige Kunst die Erbin der früheren in dem reichen Besitze der materiellen Mittel künstlerischer Darstellung war. Die formale Kenntnis des menschlichen Körpers, die damals nach der anatomischen Seite auch durch die Wissenschaft bedeutende Förderung erfahren hatte, war bis zu einem gewissen Grade in den Kunstschulen Gemeingut geworden. Die Kunst hatte sie sich

so weit angeeignet, dass sie nicht in jedem einzelnen Falle wieder zu einem erneuten Studium der Natur zurückzukehren brauchte, sondern sich der Formen gewissermassen formelhaft, als etwas fertig Gegebenen zu bedienen vermochte. So ist denn, was wir im weitesten Sinne als künstlerisches Machwerk bezeichnen, vortrefflich; aber wir vermissen die Ursprünglichkeit des Empfindens, das Schaffen von innen heraus; es überwiegt der Formalismus des rein Stofflichen. Die Gestalt des Zeus ist breiter und gedrungener als die des Gegners der Athene; aber in der Behandlung der Muskulatur und der Haut ist kein wesentlicher Unterschied: es überwiegt bei beiden eine gemeinsame, gleiche Vorstellung von dem Formalismus des menschlichen Körpers, und die Rücksicht auf das Gemeinsame und Gleichartige der allgemeinen Normen ist bestimmender, als das Unterscheidende des besonderen Falles, der besonderen Persönlichkeit.

So werden wir durch die beiden Gestalten hingewiesen auf die allgemeinere Frage nach dem Verhältnis der Form an sich zu ihrer Bedeutung für den Inhalt des durch sie Dargestellten. Wenn wir fanden, dass die Form zu sehr Selbstzweck wurde, so wird sie sich doch nie ganz vom Inhalt loslösen lassen. Es handelt sich also um die Grenzen, in wie weit die Darstellung in der Charakteristik sich auf gewisse allgemeine, generelle Unterscheidungen beschränken darf, oder dem Persönlichen, Individuellen einen grösseren Spielraum vergönnen soll. Die allgemeinste solcher Unterscheidungen ist die der Geschlechter. Dass in den weiblichen Gestalten der Gegensatz zum männlichen Geschlecht hinlänglich gewahrt sei, wird niemand in Abrede stellen. Ist nun aber innerhalb der Grenzen des Weiblichen der zarte Reiz dieses Geschlechtes irgendwie zu bestimmtem Ausdruck gelangt? Man wird vielleicht sagen, dass in dem wilden Kampfgetümmel für diese Seite weiblichen Wesens sich keine passende Stelle finde; oder man wird (wie man ja in der That bei dem Nacken der reitenden Selene an Palma Vecchio erinnert hat) auf die Blütezeit der venetianischen Malerei hinweisen, in welcher gleichfalls das malerische Prinzip die feine Knappheit und Zartheit der Form grundsätzlich auszuschliessen scheine. Blicken wir indessen auf den Amazonenfries das Maussoleums, so erkennen wir an der Serie der von Ch. Newton entdeckten Platten, wie neben der kriegerischen Natur dieser Kämpferinnen sogar ein Stück Sinnlichkeit in der Karnation recht wohl Platz finden kann. In der toten Amazone der attalischen Gruppen aber, die doch in der Ausführung nur von untergeordnetem Werte ist, spricht sich gerade das leichte elastische und doch mit Kräftigkeit gepaarte Wesen dieser Jungfrauen in der ganzen Anlage der Formen mit vollster Bestimmtheit aus. Es mag zugegeben werden, dass die volle Bekleidung der meisten weiblichen Gestalten den Künstlern der Ara wenig Gelegenheit zu feinerer Charakteristik des Nackten bot. Im Ganzen lässt sich jedoch behaupten, dass sie auf eine feinere Individualisierung der Form verzichtet haben zu Gunsten einer allgemeinen Vorstellung von Grossartigkeit und materieller Kräftigkeit, die auch den Frauen im Kampfe nicht fehlen dürfe. Man betrachte nur die Beine der Artemis: sie sind an sich vortrefflich; aber sind sie besonders charakteristisch für die Göttin? nur in so weit, wie etwa die in der Ausführung doch unbedingt geringeren der Artemis von Versailles?

Bei den männlichen Gestalten sind die beiden kämpfenden Parteien, die Götter und die Giganten, gesondert zu betrachten. Bedenken wir, wie die Durchbildung der Göttertypen und -Ideale die griechische Kunst fortwährend und nach den ver-

schiedensten Richtungen hin in Anspruch genommen hatte, so sind wir wohl berechtigt, an ihre Darstellung auch in der pergamenischen Ara einen keineswegs niedrigen Massstab anzulegen. Am meisten entspricht darin unserer Erwartung die schlanke Gestalt des jugendlichen Dionysos, der in der Leichtigkeit seiner ganzen Erscheinung sogar die flinkste der Göttinnen, die Jägerin Artemis übertrifft. Hier hat sich gewiss der Künstler von vortrefflichen Vorbildern inspirieren lassen und den Gesamtcharakter der jüngeren Bildungen des Gottes durchaus richtig erfasst. Da jedoch die Gestalt bis zum Knie bekleidet ist, so ist uns die Gelegenheit entzogen zu beurteilen, wie weit dieser Gesamtcharakter an dem nackten Körper in der Durchbildung des Einzelnen festgehalten sein würde. Blicken wir daher einmal auf den ihn begleitenden Satyr, so verdienen die körperlichen Formen desselben an sich gewiss alles Lob; nur werden wir es nicht auf die Charakteristik des Satyrhaften ausdehnen dürfen, die in den zunächst verwandten Bildungen der Diadochenzeit, wie dem Satyr, der das Dionysoskind auf den Schultern trägt, den Zusammenhang mit der Tierwelt in sprechender Weise durch Hervorhebung des Sehnigen in der Muskulatur betonen. — Dem Dionysos steht unter den Göttern in der körperlichen Erscheinung am nächsten Apollo: es ist in seinem Wesen begründet, dass in ihm das Ideal eines schönen Jünglings verkörpert ist, was freilich nicht einschliesst, dass nun auch jeder schöne Jüngling den Anspruch erheben dürfe, für einen Apollo zu gelten. Sicher ist nun die durch den Köcher kenntliche Gestalt des Gottes eine der schönsten an der ganzen Ara. Man bewundert an ihr die volle fleischige Behandlung des uns in ganzer Breite entgegentretenden Körpers und glaubt sich dadurch berechtigt, ihr sogar den Vorrang vor einer der berühmtesten Darstellungen des Gottes, der Statue des Belvedere, einzuräumen. Allerdings ist diese nur eine Kopie aus römischer Zeit, und durch den engen Anschluss an den Bronzestil des Originals bei der Uebertragung in den Marmor hat die ganze äussere Erscheinung den Charakter einer gewissen Trockenheit erhalten. Bringen wir das in Abzug und suchen wir uns das Vorbild in unserer Phantasie zu vergegenwärtigen, vergleichen wir dazu den allgemeinen Charakter des Gottes, wie er uns in der Auffassung der besten uns erhaltenen Bildwerke entgegentritt, so lässt sich die Empfindung nicht abweisen, dass sich eine volle fleischige Behandlung des Körpers mit dem Wesen des Gottes nicht völlig deckt, indem von der idealen griechischen Kunst vielmehr das Geistige in seiner Natur mit merkwürdiger Feinheit in einer Richtung erfasst ist, welche das Stoffliche des Körpers halb vergessen lässt. Selbst an den Einfluss der Palästra, so Hohes dieselbe für Vervollkommnung rein körperlicher Schönheit geleistet hat, mögen wir bei einer Darstellung des Apollo nicht zu direkt erinnert werden.

Aehnliches gilt von Zeus: gewiss ist er der gewaltigste der Götter; aber wenn dem Poseidon auch die materielle Wuchtigkeit nicht fehlen darf, um mit dem Dreizack Felsen zu spalten oder seinen Gegner unter einer von seinem Arm geschleuderten Insel zu begraben, so ist das Zeichen der Macht des Zeus, der Blitz, das himmlische Feuer, etwas so wenig Stoffliches und Substantielles, dass schon darum seine hohe Göttlichkeit und Majestät einer gewaltigen Muskelkraft kaum zu bedürfen scheint. Betrachten wir aber den nackten Körper des Reliefs in seinen kurzen gedrungenen Verhältnissen und seinen stark aufgetriebenen Muskeln und vergleichen damit den Körper des vor Artemis niedergestürzten Giganten, so kann man fast zweifelhaft sein, ob nicht dieser sich besser für Zeus, der des Zeus für einen Giganten geeignet hätte. — Noch ungünstiger stellt sich das Verhältnis bei göttlichen Wesen minder hoher

Art. Gewiss kann sich ein Hephästos nicht mit der Majestät eines Zeus messen; aber auch in der Exomis des Handwerkers wusste ihm die griechische Kunst seine Göttlichkeit zu wahren. Jener Mann aber mit dem banausischen Schurze, der mit dem löwenköpfigen Giganten ringt, an sich ein Bild gewaltigster Kraftanstrengung, würde er ausserhalb des Zusammenhanges mit den pergamenischen Skulpturen gefunden wohl als ein Wesen göttlicher Art sich erkennen lassen? Auch jetzt noch sind wir einigermassen in Verlegenheit, ihm einen Namen zu geben, da sich auch unter dem dienenden Personal des Olympos kaum ein Wesen finden lassen will, dem der derbe Hausknechtscharakter des Bildwerkes einigermassen entspräche, es sei denn etwa einer der Schmiedegesellen des Hephästos.

Wir werden hiernach kaum erwarten, dass der tief innerliche Gegensatz zwischen Göttern und Giganten, welcher doch das Ganze als Grundton beherrschen sollte, in der Auffassung der Körperformen dieser letzteren einen bestimmten Ausdruck gefunden habe. Denn mag nun auf der einen Seite die göttliche Würde zu wenig gewahrt, auf der anderen Seite den Giganten zu viel Würde verliehen worden sein, so musste dadurch auf die eine oder die andere Weise der notwendige Gegensatz geschwächt werden. Allerdings ist in den Darstellungen einer andern Kunstgattung, in der gesamten Vasenmalerei bis zu ihrer malerischen Entwickelung herab dieser Gegensatz fast gar nicht betont worden. Nur etwa durch Tierfelle statt der Schilde und durch Fackeln und Baumstämme statt edlerer Waffen, da und dort allenfalls auch durch etwas trotzigeren und verwilderteren Ausdruck unterscheiden sich die Giganten von den Göttern. Hätten sich die Künstler der Ara einfach auf den gleichen Standpunkt gestellt, so müsste natürlich auch der Standpunkt der Beurteilung dadurch wesentlich bedingt sein. Wir dürften sogar vergessen, dass schon in der Zeit des Attalos sich eine weit charakteristischere Bildung des Gigantentums Bahn gebrochen hatte. Die Künstler hielten jedoch nur teilweise an der höheren Auffassung fest; sie vermieden sogar bis auf wenige Ausnahmen die urwüchsige Bewaffnung mit Baumstämmen oder Felsstücken. Dagegen strebten sie nach mehr als einer Richtung den Gegensatz zu den Göttern auf andere Weise zu betonen und fordern dadurch selbst zu einer genaueren Betrachtung der aufgewendeten Mittel auf. Es handelt sich dabei vor Allem um die Beflügelung und die schlangenbeinige Bildung, die teils gesondert, teils vereinigt an einer und derselben Gestalt vorkommen. Die Frage, ob diese Bildungen erst von den pergamenischen Künstlern, oder schon etwas früher erfunden wurden, sowie die weitere Frage nach ihrer historischen Berechtigung kann hier vorläufig übergangen werden, wo wir es zunächst nur mit der künstlerischen Verwendung zu thun haben.

Beflügelung wird in der griechischen Kunst nicht gerade selten, aber doch immer in einer bestimmten Begrenzung verwendet. Zu wirklichem Fliegen dienen beim weiblichen Geschlecht die Flügel vor allem und in der Plastik ziemlich ausschliesslich der Nike und den ihr nahe verwandten Wesen, und die künstlerische Entwickelung des Motivs wird hier durch reiche Gewandung wesentlich unterstützt. Der pergamenische Künstler hatte sich also bei der Darstellung der Nike in der Begleitung der Athene der früheren Kunst nur einfach anzuschliessen. Beim männlichen Geschlecht ist, wenn wir von dem knaben- oder kinderhaften Eros absehen, das Schweben in der guten Zeit der griechischen Kunst so gut wie ausgeschlossen. Bedenken wir dazu, dass zu mehr symbolischer Andeutung der Schnelligkeit bei Hermes,

bei Perseus kleine Flügel an den Knöcheln, an den Schläfen genügten, so bleibt für die Beflügelung an den Schultern nur ein geringer Kreis von Wesen übrig, von denen überdies die Mehrzahl uns nur durch Darstellungen in der Malerei, nur wenig in Reliefs und fast gar keine durch statuarische Bildungen bekannt sind; abgesehen davon, dass z. B. die Winde am Thurm des Andronikos zu Athen, allerlei schwebende Figuren, wie Jahreszeiten u. A. schon einer dem Römertum sich annähernden Entwickelungsweise angehören. Indessen muss auch hier das künstlerische Prinzip der Anwendung immer dasselbe bleiben. Wir verlangen in formaler Beziehung, dass der Flügel dem menschlichen Organismus sich harmonisch anfüge, in geistiger, dass mit dem Wesen der beflügelten Gestalt, ob ruhig oder in Bewegung, der Begriff windschneller Bewegung innerlich verbunden sei. Betrachten wir unter diesen Gesichtspunkten die eine geflügelte Göttergestalt eines jugendlichen Kriegers in der Exomis mit Wehrgehenk und Schild (T), so verstehen wir schwer, wozu ihm eigentlich die Beflügelung dienen soll. Denn hätte der Künstler, wie man geglaubt hat, einen Windgott darstellen wollen, so wäre doch wohl der nächstliegende Gedanke gewesen, dass dieser Windgott seinen Gegner wie mit Sturmesgewalt über den Haufen rennen, nicht dass er zurückprallend sich desselben erwehren müsse. Ein ähnliches Gefühl macht sich auch bei dem gehörnten Giganten (P) geltend, da sich ein Zusammenhang der Beflügelung mit der besonderen Art der Handlung nirgends erkennen lässt. Eher verstehen wir die Verbindung der Beflügelung mit der schlangenbeinigen Bildung. Durch die letztere haften die Giganten am Boden und trotz der geschmeidigen Schlangenwindungen erscheint ihre Fortbewegung als eine teilweise gebundene, mehr wie ein Hingleiten als ein Fortschreiten. Hier also wirken die Flügel als ein Beförderungsmittel, Rudern oder Segeln vergleichbar, und zugleich als ein Mittel, den Körper auf seiner schwankenden Basis empor und im Gleichgewichte zu erhalten. So ist denn, wo eine solche Berechtigung der Flügel gegeben ist, wie an dem Giganten der rechten Treppenwange oder dem der Gruppe G, auch ihre Verbindung mit dem Körper wohl gelungen, während nach dieser Seite selbst die glänzende Gestalt des Gegners der Athene nicht frei von jedem Vorwurfe ist. Allerdings erinnert er durch seine knieende Stellung an die Schlangenfüssler; aber die ganze Bildung ist rein menschlich und ihr entsprechend ist die Handlung in allen ihren Motiven aufgefasst. Die Gestalt könnte demnach der Flügel sehr wohl entraten, sie erscheinen als eine blos äusserliche Zuthat, fast nur bestimmt, um für die Flügel der Nike eine künstlerische Entsprechung zu gewinnen und innerhalb dieses Rahmens die Gestalt der Athene um so bedeutender hervortreten zu lassen. Nur unter diesem Gesichtspunkte beachten wir weniger, dass sie nicht an der richtigen Stelle, den Schulterblättern, sondern viel zu hoch angesetzt sind, ja auch in ihrer Haltung und Bewegung des rechten Zusammenhanges mit dem Körper eigentlich entbehren.

Sollen wir aus solchen Mängeln oder Ungleichartigkeiten etwa folgern, dass die Beflügelung der Giganten von den pergamenischen Künstlern zuerst eingeführt, aber noch nicht überall mit vollem Verständnis angewendet worden sei? Schwerlich; denn erinnern wir uns jetzt an das, was früher über eine dekorative Tendenz in der Ausführung der einzelnen Federn, wie über die Vermischung derselben mit pflanzlichen Elementen bemerkt wurde, so erkennen wir vielmehr, dass die Pergamener nur bestrebt waren, den Kreis der Beflügelung äusserlich zu erweitern, wobei es ihnen mehr darauf ankam, dem dekorativen Bedürfnis Rechnung zu tragen, als in das organische Verständnis der künstlerischen Aufgabe tiefer einzudringen.

Wie dem auch sei, so bilden die Flügel doch nur einen Zusatz, einen Anhang zum menschlichen Körper, ohne dessen Gestalt zu beeinträchtigen. Dagegen führen uns die Schlangenbeine zu den eigentlichen Doppelbildungen, in welchen Teile des menschlichen Körpers in einen andern fremden Organismus metamorphosiert werden. Was die griechische Kunst nach dieser Seite geleistet hat, das bewundern wir vor allem an den Darstellungen der Dämonen des Meeres, welche nach dem Vorgange des Skopas besonders das dritte Jahrhundert in proteusartiger Mannigfaltigkeit geschaffen hat. Wir erkennen an ihnen, wie es sich hier nicht um leere Gebilde einer willkürlichen Phantasie handelt, sondern um Wesen, an denen jeder einzelne Teil nach Analogie der Bildungsgesetze der wirklichen Natur geschaffen und doch das Einzelne wieder einer einheitlichen Idee untergeordnet und harmonisch entwickelt ist. Betrachten wir die schlangenbeinigen Giganten unter ähnlichen Gesichtspunkten, so werden wir davon ausgehen müssen, dass in diesen Doppelbildungen das überwiegende Gewicht naturgemäss auf die Seite des menschlichen Teiles gelegt werden musste. Denn entfernen wir einmal die Schlangen, so erscheint der Körper zwar verstümmelt, aber er bleibt für sich durchaus lebensfähig. Er bildet nicht eine Ergänzung der Schlangen, sondern diese vervollständigen den Körper: sie sind in erster Linie bestimmt als Ersatz der Beine zu dienen, und müssen demnach im Stande sein, den menschlichen Körper teils zu tragen und emporzuhalten, teils von der Stelle zu bewegen. Diesen Forderungen entspricht am meisten eine Bildung wie die des Gegners des Zeus, an welchem der Oberschenkel im Wesentlichen die menschliche Form bewahrt: auf diesem aufgerichtet macht er durchaus den Eindruck einer knieenden oder auf den Knieen langsam sich fortbewegenden Gestalt. Aber auch da, wo die Metamorphose bereits am Hüftgelenk beginnt, bleibt es doch die nächste Aufgabe des Schlangenkörpers, als Ersatz des Oberschenkels zu fungieren: erst etwa von der Gegend des Kniegelenkes an, wo die Notwendigkeit des Tragens aufhört, gewinnt er grössere Freiheit, sich mehr seiner eigenen Natur entsprechend zu entwickeln; jedoch auch hier nur unter wesentlichen Beschränkungen. Charakteristisch für die Schlange ist ihre Länge und die Schlankheit ihres Baues, verbunden mit dem Ausdrucke geschmeidiger Kraft, welche sie vermittels mehrfacher elastischer Windungen durch Umschnürung ihrer Opfer zu entwickeln vermag. Dieser Ausdruck wird aber bei der Doppelbildung der Giganten wesentlich dadurch beeinträchtigt, dass der Schlangenleib höchstens etwa mit der Hälfte seiner natürlichen Länge an den menschlichen Körper angefügt ist und also in der Mitte, gerade da, wo er vermöge seiner Windungen zur grössten Kraftäusserung befähigt sein würde, an den Menschen gebunden und in seiner freien Bewegung gehemmt erscheint. In dieser Verkürzung liegt wohl eine der Hauptursachen für die einigermassen auffällige Erscheinung, dass die Schlangen in den Reliefs der Ara, wie auch anderwärts, nie den Körper ihrer Gegner umschnüren oder sonst in ihre Windungen verstricken, selbst da nicht, wo diese ihren Fuss in dieselben hineinsetzen oder auf den Schlangenleib treten. Hierzu kommt, dass die Schlange bei ihrem Uebergange aus den menschlichen Formen mit einer Fülle fleischiger Muskeln ausgestattet werden muss, welche mit ihrer natürlichen Schlankheit in Widerspruch steht und auch im weiteren Verlaufe die an dem rundlichen Leibe als Grat hervortretende Wirbelsäule nicht zu voller Wirkung gelangen lässt. Es entsteht dadurch der Eindruck einer gewissen Weichlichkeit, die nur darum weniger Anstoss erregt, weil dem Schlangenleibe zur Betätigung seiner besonderen elastischen Kraft nirgends Gelegenheit geboten wird.

Die Hauptschwierigkeiten der künstlerischen Darstellung dieser Doppelwesen liegen indessen in der richtigen Verbindung der verschiedenen Organismen sowohl hinsichtlich ihres inneren Zusammenhanges als des Ineinanderwachsens ihrer äusseren Umhüllung: Schwierigkeiten, welche uns gerade durch die pergamenischen Skulpturen erst zu vollem Bewusstsein gebracht worden sind. Es überraschte nämlich allgemein, dass an ihnen die Schuppen der Schlangen nicht der Richtung des Schenkels nach unten folgen, sondern aufwärts gestellt sind. Nach einigem Besinnen glaubte man indessen zu finden, dass das ganz in der Ordnung und eigentlich das allein Richtige sei, indem ja die Lage der Schuppen durch die Stellung der Köpfe bedingt sein müsse. Und doch beruhte der Anstoss, den man zuerst nahm, auf einem durchaus berechtigten Gefühle. Denn indem die in Schlangen umgesetzten Schenkel, wie schon bemerkt, die Bestimmung haben, zur Fortbewegung des menschlichen Körpers zu dienen, müssen sie als diesem untergeordnet auch von ihm den Antrieb und die Kraft zu dieser Dienstleistung erhalten; sie müssen also in ihrem Wachstum der Richtung des Schenkels nach unten folgen, und höchstens etwa von der Gegend des Kniegelenkes an wäre eine gegenläufige Bewegung noch etwa denkbar. Wird nun wie in den pergamenischen Reliefs dieses ganze Verhältnis umgekehrt, d. h. werden die Schuppen bis auf den Oberschenkel hinauf nach aufwärts gestellt, so dass sie der Richtung des Schlangenkopfes entsprechen, so erscheint die ganze Bewegung als von diesem ausgehend, erleidet dann aber am Hüftgelenk eine plötzliche und gewaltsame Hemmung, indem sie sich über dasselbe hinaus und in den Körper hinein nicht fortzusetzen vermag. Da ausserdem der Schlangenleib der Beugung des menschlichen Kniees entsprechend sich nicht nach vorwärts, sondern nach rückwärts windet, so würde er den menschlichen Körper nicht nach vorwärts, ja nicht einmal nach rückwärts bewegen, sondern nur dessen Sturz auf die Vorderseite veranlassen können. Besonders auffällig wird das Irrationale dieser Anordnung an dem von einer geflügelten Göttin zurückgerissenen Giganten auf der Platte L. An ihm sind die der Unterfläche des Schlangenleibes eigentümlichen Bauchringe mit besonderer Sorgfalt gebildet, aber indem sie aufwärts gestellt auf die Vorderfläche des Oberschenkels hinaufreichen, scheint dieser nach rückwärts gezogen zu werden, wo die Handlung die grösste Anstrengung zu einer Bewegung in der entgegengesetzten Richtung erheischt. Aber auch da, wo die inneren Widersprüche der ganzen Anlage weniger stark hervortreten, machen sie sich noch in der äusserlichen Vermittelung zwischen den verschiedenen Organismen mehr oder weniger fühlbar. So bewahrt z. B. an dem in der Ausführung des menschlichen Teiles so vorzüglichen Giganten vor den Füssen der Artemis der obere Teil des Oberschenkels in seinem Wesen noch zu viel von der menschlichen Natur, hat aber zugleich schon zu viel von der Weichheit der Schlangennatur angenommen, als dass er der äusseren Umhüllung durch die Schlangenhaut entbehren könnte. Man würde sich allenfalls begnügen, die der Richtung des Schenkels nach unten folgende Haut sich nach und nach in ein Schuppengebilde auflösen zu sehen. Die Schuppen jedoch wachsen im entgegengesetzten Sinne von unten nach oben nur bis zur Mitte des Schenkels und verschwinden noch dazu dort nicht in allmählichen Uebergängen, sondern hören plötzlich ganz einfach auf. Wohl kaum eine Verbesserung ist es, wenn an den beiden Giganten zunächst der Südostecke (B und C) zwischen die menschliche Haut und die aufrecht stehenden Schuppen auf der Mitte der Schenkel noch flossenartiges Blattwerk in gleicher Richtung eingeschoben ist: das Unorganische tritt durch diese Zuthat eigentlich noch stärker hervor. Etwas günstiger wirkt es,

dass an dem geflügelten Giganten auf G die Schuppen nicht nur den ganzen Schenkel überdecken, sondern sogar etwas über die Weichen auf den menschlichen Körper übergreifen, zumal sie in geschickter Ausführung allmälig ohne jegliche Härte in der Haut verlaufen: hier ist wenigstens der Schein einer Vermittelung hergestellt. Die verhältnismässig glücklichste Lösung endlich ist wohl da gefunden, wo die menschliche Haut über die Weichen herab sich fortsetzend in pflanzliche Gebilde übergeht, die den Ansatz des Schlangenkörpers vollkommen überwuchern und überdecken. Für unsere Phantasie wird dadurch die menschliche Gestalt vom Boden losgelöst, und ruft in uns die Erinnerung an die aus dem Meere auftauchenden oder auf den Wogen dahin treibenden phantastischen Wesen dieses Elementes hervor. Andererseits scheiden sich aber auch die Schlangenleiber schärfer vom Körper ab, indem sie aus diesem, halb versteckt unter der pflanzlichen Umhüllung, nach unten hervorschiessen. Sie gleichen dadurch den vom Stamme abwärts sich in den Boden senkenden Wurzeln, oder auch den Armen eines Polypen, die sich, ein jeder mit einem gewissen Masse eigener Lebensthätigkeit, vom Körper loslösen. Wir würden also die in diesen Gestalten versuchte Lösung als eine allseitig genügende anerkennen dürfen, sofern wir berechtigt wären, uns dieselben als nicht an den Boden gebunden, sondern als frei auf dem feuchten Element sich bewegend vorzustellen, wie es bei verschiedenen, künstlerisch durchaus gelungenen Darstellungen wirklich der Fall ist.

Aber, wird man vielleicht einwenden, liegt nicht in der Verbindung eines menschlichen Körpers mit Schlangenbeinen, die nicht in eine Schwanzspitze, sondern in einen Schlangenkopf anslaufen, ein innerer Widerspruch, der überhaupt eine absolute Lösung nicht gestattet? Allerdings bietet uns die Natur kein wirklich existierendes Vorbild, und bei Geschöpfen der Phantasie werden wir überhaupt nicht erwarten, dass die Rechnung überall ohne jeden Bruchteil aufgehen müsse; es genügt, dass in diesen Bildungen das Gesetz der Analogie streng gewahrt bleibe. Unter diesem Gesichtspunkte mögen wir von verschiedenen uns erhaltenen Gigantendarstellungen nur eine unserer Prüfung unterwerfen, die eines vatikanischen Sarkophages, dessen Erfindung gewiss auf vortreffliche Vorbilder zurückgeht (Mus. PCl. IV, 10). Hier ordnen sich die Schlangenleiber in angemessener Weise dem menschlichen Körper unter und folgen der Richtung der Schenkel nach abwärts; wie sodann bei der wirklichen Schlange die Schuppen gegen das Schwanzende immer enger und schmaler zusammenrücken und nach der Spitze sich ganz verlaufen, so verschwinden sie auch hier und bilden, so zu sagen, einen kurzen schuppenlosen Hals, an den sich nun erst der Schlangenkopf ansetzt. Dieser aber, ebenfalls schuppenlos gebildet, löst sich in seiner äusseren Erscheinung vom Schlangenleibe wieder los und macht den Eindruck, als ob er aus der Schuppenumhüllung für sich selbständig hervorwachse. Wir haben es also hier mit einer Blildung zu thun, die wir beim Schlangenschweife des Kerberos, der Chimäre als künstlerisch durchaus berechtigt anzuerkennen uns gewöhnt haben. Die Berechtigung selbst aber beruht wieder darauf, dass in der Natur, wenn auch weniger vom physiologischen, doch vom anatomischen Standpunkte aus die Möglichkeit gegeben ist, wie an einen Halswirbel den Kopf, so an einen der rippenlosen Schwanzwirbel ein neues selbständiges Glied anzufügen. So trägt der Skorpion am Ende des Schwanzes einen Stachel, der Ohrwurm eine Zange, beide als Angriffswaffen; und mit ihnen darf der Schlangenkopf der Gigantenbeine um so eher verglichen werden, als der Schlangenleib den Antrieb zur Bewegung nicht von diesem Kopfe aus erhält, auch nicht zur Umschnürung seiner Opfer verwendet wird,

sondern der Kopf nur als Instrument dient, welcher vom Körper gegen den Punkt gelenkt wird, den er mit seinem Bisse bedrohen soll.

Die Schwierigkeiten der Doppelbildung sind also hier jedenfalls glücklicher gelöst, als in den Reliefs der Ara; und es liesse sich nur etwa die Frage aufwerfen, welche der beiden Bildungen der anderen in der Zeit voranging, und ob wirklich, wie man hat behaupten wollen, die schlangenbeinige Bildung der Giganten überhaupt erst von den Pergamenern in die Kunst eingeführt worden sein kann. Nach dem allgemeinen Entwickelungsgange der griechischen Kunst lässt sich nicht wohl annehmen, dass ein tieferes Verständnis der Bildungsgesetze, eine ideal harmonischere, einheitlichere Auffassung, wie sie in dem Sarkophagrelief vorliegt, erst allmählich und nachträglich in diese Gestalten hineingetragen worden sei. An den verwandten Darstellungen der Geschöpfe des Meeres können wir uns vielmehr überzeugen, dass das tiefere Verständnis nur der original erfindenden und freischaffenden Kunst einer etwas früheren Zeit eigen zu sein pflegt, sich aber bald bei den nachfolgenden Generationen zu lockern anfängt, indem die Auffassung sich veräusserlicht und das Spezifische und Charakteristische immer mehr rein dekorativen Gesichtspunkten unterordnet. Dieses dekorative Element gelangt aber an den Schlangenleibern der Giganten zu überwiegender Geltung und zwar ganz vorzugsweise an den Köpfen derselben; man darf wohl behaupten, dass ihre scharf ausgeprägte phantastische Schuppen- und Schildpanzerung sie ganz ungeeignet erscheinen lässt, sich mit dem Schwanzende so wie an dem vatikanischen Sarkophage zu verbinden; und so mochte schon diese besondere Art der Durchbildung den Künstlern die Nötigung auferlegen, die frühere Auffassung ganz aufzugeben und ihre äusserlich blendenden, aber innerlich weniger berechtigten Neuerungen einzuführen.

Beflügelung und Schlangenbeine, die dem menschlichen Körper angefügt werden, lassen im Uebrigen denselben in seiner äusseren Gestaltung unberührt. Dass man aber versucht hat, auch in diesem selbst eine besondere Charakteristik auszusprechen, lehrt namentlich eine Bildung, die wegen ihrer hervorstechenden Eigentümlichkeit die besondere Aufmerksamkeit des Beschauers auf sich lenken muss. Es ist der Gigant (W), in dessen Nacken sich dicke wulstige Massen in breiten Querfalten zusammenschieben, für welche nur das Tierreich in den Nacken besonders wilder und starker Stiergattungen das Vorbild bietet. Dem entsprechend ist nicht nur dem Körper, besonders den Armen, eine über alles menschliche Mass hinausgehende Massenhaftigkeit verliehen, sondern auch der ursprünglich wohl gehörnte Kopf wächst aus diesem Nacken in plumper tierischer Breite hervor. Dass die Figur zu der Zahl der in der Ausführung vernachlässigten gehört, kommt hier nicht in Betracht. Denn die Absichten des erfindenden Künstlers treten auch in der skizzierten Behandlung deutlich genug hervor. Es ist in der That die ganze wuchtige Naturkraft des Stiers auf die Menschengestalt übertragen, und niemand wird verkennen, dass sich in einer solchen Bildung noch ein hoher Grad plastischer Gestaltungskraft offenbart. Auf der andern Seite lässt sich jedoch die Frage nicht unterdrücken, bis zu welcher Grenze in der Kunst auch eine „besondere Meisterschaft im Hässlichen" berechtigt ist. Der griechischen Kunst ist die Verbindung von Stier und Mensch seit alten Zeiten nicht fremd. Wenn auch der Minotauros, der Mensch mit dem Stierkopf, als eine in der griechischen Kunst etwas fremdartige Erscheinung auf ägyptische Einflüsse zurückgeführt werden mag, so hat dafür der Stier mit Menschengesicht in der Bildung der Flussgötter eine

weite Verbreitung gefunden. In wahrhaft mustergültiger Auffassung und Ausführung besitzen wir einen solchen in einem kleinen, früher Io benannten Bronzeköpfchen des Acheloos der Wiener Sammlung (v. Sacken: Bronzen in Wien T. 29, 12). Betrachten wir ihn: die breitgedrückte Nase, die schnaubenden Nüstern, den trotzigen vollen Mund, den „stieren" Blick, der noch ausdrucksvoller als die Hörner den Gegner durchbohren zu wollen scheint, die kraftvolle Breite des ganzen Gesichts, das aus dem unbeugsamen breiten Stiernacken herauswächst, so müssen wir bekennen, dass die elementare Kraft eines wilden Bergstroms, der mit unwiderstehlicher Wucht alles mit sich fortreisst, nicht lebendiger und ausdrucksvoller zur Anschauung gebracht werden kann, als es in den Formen dieses Kopfes geschehen ist. Hier ist in dem Gesicht die gewaltige Naturkraft des Tieres vergeistigt. An dem Giganten ist der Körper mit dem Gewicht und der Masse des tierischen Stoffes überlastet, ist zum Träger roher brutaler Kraft geworden: der Mensch ist vertiert. Entfernte man sich einmal von den Traditionen der echten hellenischen Kunst, so lässt sich sogar fragen, ob nicht eine Auffassung den Vorzug verdient, die noch einen Schritt weiter geht und die menschliche Bildung des Kopfes überhaupt aufopfert. Es darf, da ja Ausnahmen meist nur die Regel bestätigen, im allgemeinen als ungriechisch bezeichnet werden, dass auf eine menschliche Gestalt der Kopf eines Tieres gesetzt wird. Aber im Grunde werden wir weniger Anstoss daran nehmen, wenn in dem pergamenischen Friese ein Gigant einen wirklichen Löwenkopf trägt, wenn dazu Vorderarme und Hände sich in wirkliche Löwenklauen verwandeln und die gewaltige Kraft des Tieres sich auch in den übrigen Formen des menschlichen Körpers ausprägt, als wenn das Haupt, das Edelste am Menschen, sich zum Träger des rohesten tierischen Ausdruckes hergeben muss. Indessen scheinen der löwenköpfige und der stiernackige Gigant Ausnahmen geblieben zu sein, die uns nur das Grenzgebiet bezeichnen, bis zu welchem sich die pergamenische Kunst in der Bildung jener Erdensöhne bewegte. Wir fanden auf der einen Seite im Anschluss an die ältere Zeit rein menschliche Bildungen, mit menschlicher Bewaffnung, nur ohne menschliche Kleidung. Wir fanden sodann Beflügelung und Umbildung der menschlichen Beine in Schlangen, ohne dass jedoch selbst diese Metamorphose auf die übrigen Teile des menschlichen Körpers einen bestimmenden Einfluss ausgeübt hätte. Endlich begegneten wir dem zwiefachen Versuche, das wilde Wesen der Giganten mit Elementen der Tierwelt zu verquicken. Wenn hiernach sich ein einheitliches Prinzip in ihrer Bildung nicht wohl erkennen lässt, sondern die verschiedenen Darstellungsweisen früherer Zeiten neben einander Berücksichtigung gefunden haben, so muss es nur auffallen, dass gerade die Auffassung, welche das Wesen des Gigantentums durch die schärfste Charakteristik innerhalb der Grenzen rein menschlicher Bildung darzustellen suchte, die Auffassung, wie sie in dem Giganten der attalischen Gruppen vorliegt, absichtlich übersprungen zu sein scheint. Es sieht dies aus wie eine bewusste Reaktion gegen die Richtung einer unmittelbar vorausgehenden Zeit, die man auf neuen Wegen glaubte überbieten zu können, und in gewissem Sinne auch überboten hat. Allein der eingeschlagene Weg, der vom Idealen, ja vom echten Realismus weg zu einem derben Materialismus führte, war ein gefahrvoller, und es pflegt immer ein Zeichen sinkender Kunst zu sein, wenn wir bei der Beurteilung eines Werkes genötigt sind, von so manchen edlen und höheren Forderungen der Kunst abzusehen, um den persönlichen Eigenschaften des Künstlers, seiner Gestaltungskraft, seinem Wissen, seiner Virtuosität gerecht zu werden.

Wir haben bisher die Gestalten nach ihren Formen und dem auf diesen Formen beruhenden Charakter betrachtet. Zu voller Geltung gelangen sie jedoch erst in der Bewegung und der in ihr sich aussprechenden Handlung. Da nun bei einer so vorgeschrittenen Entwickelung wie hier, von einer Gebundenheit der Bewegung nicht mehr die Rede sein kann, so werden wir um so bestimmter auf den besonderen Rhythmus hingewiesen, der im Fortschritte der Zeit einem mannigfaltigen Wechsel unterworfen war. Um nur einige Hauptpunkte anzudeuten, so war bis an die Grenze der archaischen Kunst die Bewegung überall als eine einseitige aufgefasst, d. h. es werden gleichzeitig Arme und Beine der einen Seite nach vorwärts gerichtet, während ebenso die der anderen gleichmässig zurückbleiben, wodurch immer ein, wenn auch noch so kleiner Stillstand in der Bewegung bedingt ist. Der Fortschritt zu rhythmischer Freiheit liegt in dem sogenannten Chiasmus, der Kreuzung der Bewegungen, in Folge deren rechter Arm und linkes Bein und umgekehrt wieder linker Arm und rechtes Bein einander entsprechen. Die Bewegung bleibt jedoch dabei zunächst noch durchaus einheitlich, in ihrer Axe gerade nach einer und derselben Seite gerichtet. Wieder ein Schritt weiter ist es, wenn sich innerhalb der Bewegung gewisse Kontraste geltend machen, wenn eine Bewegung gehemmt, unterbrochen, in eine gegen- oder rückläufige verkehrt wird. Natürlich behalten die früheren Stufen auch in der späteren Entwickelung einen Teil ihrer Geltung, und so ist z. B. in der Göttin, welche einen Topf schleudert, die einseitige Bewegung sogar in glänzender Weise verwertet. Für die normale Kreuzung und Vorwärtsbewegung bieten Artemis und ihr Gegner Belege. Weit häufiger sind die zusammengesetzten Rhythmen, und gewiss besitzen wir kein zweites Werk aus einer früheren Zeit der griechischen Kunst, in dem dieses System kontrastierender Bewegungen, Drehungen und Wendungen so umfassend ausgenutzt wäre, so sehr den Grundton der ganzen Erfindung bildete, wie in der pergamenischen Gigantomachie. Da sehen wir Zeus, nachdem er einen Giganten vor sich niedergeblitzt, halb aus dem Hintergrunde herausschreiten und seine Rechte zu einem neuen Wurfe, aber nicht nach derselben, sondern nach der entgegengesetzten Seite erheben. Von seinen Gegnern wendet der eine dem Beschauer den Rücken, aber Gesicht und linken Arm gegen Zeus; der andere von vorn sichtbar sucht mit dem Körper nach einer Seite auszuweichen, richtet aber seine ganze Aufmerksamkeit nach der andern; der niedergeblitzte sitzt in Profilansicht, aber seine Arme sind in eine gegensätzliche Spannung gebracht. Athene hat ihren Gegner am Haar gepackt, aber nicht eigentlich, um ihn rücklings niederzureissen, sondern wie um ihn im Kreise herumzuschleifen. Dass überhaupt so viele Figuren im Widerspruch mit dem gewöhnlichen Reliefstil in Vorder- oder Rückansicht dargestellt sind, mag hier als eine Thatsache erwähnt werden, die erst später in anderem Zusammenhange ihre Erklärung finden wird.

Mit diesem System der Körperbewegung muss sich notwendig eine besondere Rhythmik der Gewandung in durchaus paralleler Richtung entwickeln. Auch hier mögen über die früheren Zeiten nur einige Andeutungen gegeben werden. Am Parthenon ist bei dem wegeilenden Mädchen des Ostgiebels die Gewandung der Idee durchaus untergeordnet, nur Mittel zum Zweck. Jede Falte ist nur bestimmt, die Gewalt der Bewegung durch ihr gesetzmässiges Verhalten zu den Formen des Körpers zur Anschauung zu bringen, mag auch dabei das Einzelne als zu streng und herbe der äusseren sich einschmeichelnden Anmut entbehren. Auch in der Niobide

Chiaramonti herrscht noch die vollkommenste ideale Einheit: jede Falte ist das Resultat der Schwere des Stoffes, der Körperform, von der sie sich ablöst, und des durch die Bewegung erzeugten Widerstandes der Luft. Und doch weht aus dem Ganzen nicht mehr dieselbe scharfe Frische und Unmittelbarkeit: die schöne Linie, die schöne Form an sich erhebt einen gewissen Anspruch, und bei aller Lebendigkeit der Bewegung macht sich neben der Idee ein feines künstlerisches Abwägen leise fühlbar. Noch erregter ist die grosse Nike von Samothrake. Sehen wir auch von einer Menge realistischen Details in der Ausführung ab, so bleibt doch eine Fülle von Einzelnheiten, die etwas unruhig wirken, weil wir uns nicht sofort in ihnen zurechtfinden. Das Grundmotiv ist nicht ein einfaches, sondern ein kompliziertes. Werden wir uns jedoch darüber klar, dass die Gestalt eine starke heftige Drehung, nicht eine eigentliche Vorwärtsbewegung macht, wohl aber das Schiff, auf welchem sie steht, scharf gegen den Wind angeht, der sich in der Gewandung wie in einem Segel verfängt, so werden wir auch hier noch die Einheit, eine bestimmte künstlerische Regel, eine Unterordnung des Einzelnen unter das Ganze wiederfinden. In den pergamenischen Reliefs schwindet auch diese Gemessenheit. Vor allem würden wir einen durchaus einheitlichen Zug und Schwung in einer schwebenden Figur, wie der auf Athene zu fliegenden Nike erwarten; aber dieser Zug ist unterbrochen, indem sich die Gewandmassen nicht ausschliesslich nach rückwärts, in der der Bewegung entgegengesetzten Richtung, vom Körper loslösen, sondern einzelne Teile, am Unterschenkel, an der Mitte des Leibes, auch nach vorn, also im Widerspruch mit dem Grundmotiv bewegen. Ebenso ist bei der Athene teils am Unterschenkel, teils an dem Ueberwurf des Chiton der einheitliche Rhythmus der Falten mehr als einmal mit einer gewissen Absichtlichkeit unterbrochen. An der Topfwerferin folgen die Falten an dem einen Schenkel nicht dem gleichen Rhythmus, wie die an dem andern, die an der Hüfte nach rückwärts sich ablösenden einem andern, als die hinter dem Rücken herabfallenden. Mit dem Wehen des Schleiers nach hinten setzt sich die Bewegung der heiligen Wollenbinden nach vorn in Gegensatz. Der Rand des Mantels aber, der von der linken Schulter ziemlich steil zwischen die Schenkel herabfällt, zerschneidet mehr die Rhythmen der anderen Linien, als dass er sie verstärkt. Jeder einzelne Teil ist in vollster Freiheit, flott und schwunghaft gedacht und ausgeführt; und wenn daher die Teile sich mehrfach in einen Gegensatz zu den für ein einheitliches Ganze geltenden Regeln stellen, so ist es schwer, hier an eine Unfähigkeit des Künstlers zu glauben; wir müssen vielmehr dahinter eine bestimmte und bewusste Absicht vermuten: eine Absicht, für die wir eine Erklärung freilich nicht in blossen Aeusserlichkeiten, sondern in tieferen Ursachen suchen müssen, welche ihre Wirkungen nicht blos auf die Kunst, sondern auch auf andere Gebiete des Geisteslebens ausgeübt haben.

Wie Kunst und Poesie, so bieten auch bildende Kunst und Kunst der Rede, Beredtsamkeit und Rhetorik, in ihrer Entwickelungsgeschichte manche Vergleichungspunkte dar. Der Kunst des Phidias lässt sich am besten die aus der Sache erwachsende Beredtsamkeit eines Perikles vergleichen: auf seinen Lippen hatte sich die Peitho niedergelassen, und doch liessen nach einem Ausspruche des Eupolis seine Worte im Gemüte des Hörers ihren Stachel zurück. Mit der Niobide eines Skopas können wir die Beredtsamkeit der demosthenischen Zeit vergleichen. Inmitten der politischen Stürme bewahrt sie ihre volle Kraft; aber sie ist kunstgerecht rhetorisch

durchgebildet. Mit den veränderten politischen Verhältnissen verminderte sich die Teilnahme am Staatsleben, und damit verlor die Beredtsamkeit ihr Lebenselement. Sie verweichlichte schon unter dem Phalereer Demetrios, für den sich wohl in den Ausläufern praxitelischer Kunst manche Parallele auffinden liesse. Wie aber Athen für die Kunst aufhört, Hauptwohnsitz zu sein, so auch für die Beredtsamkeit; sie wendet sich nach Kleinasien, wo die hellenischen und hellenisierten Städte durch Handel und Verkehr einen bedeutenden Aufschwung nahmen, wo aber auch mancherlei fremde Einflüsse auf das in seiner Lebenskraft bereits geschwächte Hellenentum nach verschiedenen Richtungen einwirken mussten. Dass von diesen Verhältnissen auch die Kunst in Pergamos wesentlich beeinflusst wurde, ist bereits von Reifferscheid (im Breslauer Herbstprogramm, 1881) scharf, aber nur kurz betont worden, und verdient daher hier eingehender erörtert zu werden.

In Kleinasien also entstand der asianische Stil der Beredtsamkeit, als dessen Hauptvertreter in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts Hegesias aus Magnesia am Sipylos genannt wird, einer Landschaft in unmittelbarer Nachbarschaft von Pergamos. Wir werden nicht erwarten, dass die nahezu ein Jahrhundert jüngere Kunst der pergamenischen Ara sich mit allen Stileigentümlichkeiten des Hegesias decke; aber eine Eigenschaft ist es, die zunächst zu einem direkten Vergleich geradezu herausfordert. Es ist das Streben, behufs grösseren Glanzes der Rede von der gewöhnlichen Wortstelllung so viel wie möglich abzuweichen oder, wie Cicero (or. 230) sagt, den Rhythmus zu zerknicken und zu zerhacken. Um dies an einem Beispiele klar zu machen, hat Dionysios von Halikarnass (de comp. verb. p. 58 Schaefer) einen Satz des Herodot in den Stil des Hegesias übertragen, der sich allerdings nicht streng wörtlich, aber dem Charakter nach, immerhin noch ziemlich abgeschwächt im Deutschen etwa so wiedergeben liesse. Herodot sagt: „Krösos war von Geschlecht ein Lyder, Sohn des Alyattes, Herrscher der Völker diesseits des Halys, welcher von Süden zwischen Syrien und Paphlagonien hindurchfliesst und gegen Norden in den sogenannten Pontus Euxinus mündet.“ Hegesias dagegen würde sagen: „Des Alyattes Sohn war Krösos, ein Lyder von Geschlecht, der diesseits des Halys wohnenden Völker Herrscher, welcher fliessend von Süden zwischen Syrien und Paphlagonien hindurch mündet gen Norden in den Euxeinos zubenannten Pontos.“ Die natürliche Einfachheit ist hier durch die Umstellung der Worte vollständig verschwunden, der rhythmische Fluss unterbrochen und durch Gegensätze gehemmt, und die Einheit der Perioden in Teile zerschnitten. Es würde zu weit führen, hier noch im Einzelnen nachzuweisen, wie schon die pergamenische Kunst in attalischer Zeit sich hinsichtlich des Rhythmus der Gestalten in gleicher Richtung bewegt, wie sehr sie bereits bestrebt ist, durch Kontraste zu wirken. Noch grösser aber ist gewiss die innere Verwandtschaft mit den Reliefs der Gigantomachie. Auch bei diesen vermissten wir in vielen und gerade hervorragenden Figuren die natürliche Einfachheit, auch hier war der Rhythmus oft unterbrochen, die ursprüngliche Bewegung gewissermassen umgekehrt, in der Zeusgruppe z. B. die ganze Handlung statt rhythmisch zusammengezogen, fast möchte man sagen: auseinandergesprengt, das Gegenteil einer numerosa comprehensio, quam perverse fugiens Hegesias . . . . nach Cicero (or. 226). Die Gewandung aber, welcher bei der Darstellung heftiger Bewegungen sonst eine vermittelnde, mässigende und harmonisierende Rolle zufällt, dient hier nicht selten noch zur Verstärkung der Gegensätze, die in ihr nachklingen und weiter wirken.

Wenn demnach die sprachliche Rhythmik des Hegesias in der Plastik der

pergamenischen Kunst wiederkehrt, so kann sie nicht eine persönliche Eigenschaft jenes Rhetors sein, sondern sie muss ihre Wurzeln in zeitlichen oder örtlichen Verhältnissen haben, welche ihre Wirkungen auf den verschiedensten Gebieten geltend machten. Auf eine solche weist Cicero (or. 24) hin, wenn er sagt, dass die Art der Beredtsamkeit eines Redners immer unter dem Einflusse der Urteilsfähigkeit seiner Hörer stehe. Das wenig gebildete und feinfühlige Karien, Phrygien und Mysien habe eine seinen Ohren angemessene fette und feiste (in Südbayern würde man sagen: geschmalzte) Redeweise angenommen (opimum quoddam et tamquam adipatae dictionis genus), welche nicht einmal bei dem benachbarten Rhodos Billigung gefunden habe, von den Athenern aber gänzlich abgewiesen worden sei. Vergegenwärtigen wir uns jetzt den Gesammtcharakter attischer Kunst, gedenken wir auch, wovon später ausführlich zu handeln, des Hauptwerkes der rhodischen Kunst, des Laokoon, so erleiden in dieser Gegenüberstellung die Worte Cicero's eine überraschende Anwendung auf die Skulpturen der Ara. Das Volle und Breite der Gestalten, das Fleischige der Muskulatur, die gerade in der Tiefe der Ausarbeitung hervortretende Massenhaftigkeit der Gewandung rufen in unserer Einbildung den Eindruck stofflicher Fülle hervor, der auf das Auge in derselben Weise wirken muss, wie jene asianische Redeweise auf das Ohr.

Indessen wird sich die besondere Vortragsweise durch die Rücksicht auf einen bestimmten Volksgeschmack allein nicht erklären lassen: es müssen noch andere in der Kunst selbst liegende Ursachen mitwirken, und auch hier vermag uns die Geschichte der Rhetorik wieder bestimmte Fingerzeige zu geben, für deren ausführlichere Begründung auf die Schrift von Blass „die griechische Beredsamkeit in dem Zeitraum von Alexander bis auf Augustus“ verwiesen werden mag. Den Hauptunterschied der älteren, d. h. der attischen und der asiatischen Beredsamkeit setzt Dionys von Halikarnass in die verschiedene Art der Ausbildung der Redner. Er stellt der alten und philosophischen Rhetorik die andere als eine solche gegenüber, die weder an der Philosophie noch an irgend einer liberalen Bildung Anteil habe. Unter Philosophie ist aber hier die wissenschaftlich theoretische Durchbildung verstanden, die dem Attiker unerlässlich war, im Gegensatz zu einer Ausübung der Redekunst, welche ohne allgemeine Bildung und ohne Methode und System nur für das praktische Bedürfnis des Marktes arbeitete. Auch diese bedurfte einer Schulung, aber nur einer rein praktischen durch Deklamationen, Redeübungen über fingirte Rechtsfälle und Beratschlagungen, welche wirklichen Prozessen nachgebildet waren, bei denen aber schliesslich Formeln, Schemata, Gemeinplätze das Besondere des Inhalts überwuchern mussten. Indem man auf Ausdruck und äussere Anordnung mehr Wert legte, als auf die den eigentlichen Kern der Rede bildenden Beweisgründe (sententiae im Gegensatz der verba: Cicero de opt. gen. or. 4), gelangte man zu einer bombastischen, verkünstelten und überladenen Darstellung. So fehlt auch der jüngeren pergamenischen Kunst die wissenschaftliche Durchbildung, die von dem inneren Kern der Sache aus das Ganze und in Unterordnung unter dieses Ganze das Einzelne gestaltet. Dagegen arbeitet sie mit der gesammten Erbschaft, dem Wortschatze und der vollständigen Phraseologie der früheren Zeit in verschwenderischer Weise (vitiosa abundantia: Cic. a. a. O. 8). Sie hat die Formeln, die Schemata schon fertig und entwickelt dieselben weniger aus den Gegenständen, als dass sie dieselben auf die Gegenstände überträgt; sie opfert eher dem Schema den Gedanken, als dem Gedanken das Schema. Darunter aber leidet eine andere Eigenschaft: die fein abwägende Sorgfalt in der Wahl dessen,

was immer im besonderen Falle, in der besonderen Lage das Passende, das Angemessene ist (τὸ πρέπον, decor, decorum). Die Schwierigkeit liegt namentlich in der Einhaltung bestimmter Grenzen (quatenus), indem nemlich die Ueberschreitung derselben mehr Anstoss erregt, als ein zu enges Innehalten (magis offendit nimium quam parum: Cic. or. 70—73). Dass Zeus, dass Athene in der gewählten Stellung und Haltung kämpfen können, wird niemand leugnen; aber ebenso wenig lässt sich behaupten, dass die gewählte Art die dem Wesen und der geistigen Hoheit der beiden Gottheiten am meisten entsprechende sei. Wenn man ferner schon dem Apollo von Belvedere, freilich mit Unrecht, den Vorwurf eines zu theatralischen Einherschreitens hat machen wollen, mit welchem Ausdrucke sollen wir dann das Auftreten des Gottes in der Gigantomachie bezeichnen, dessen Gespreiztheit bei einer Ergänzung der jetzt fehlenden Teile uns eher in verstärktem, als gemildertem Grade entgegentreten würde? Oder sollen wir den Künstler durch die Annahme rechtfertigen, dass er nur eine glänzende Erscheinung des Gottes inmitten der Kämpfenden darzustellen beabsichtigt habe, nicht aber eine persönliche, thatsächliche Beteiligung an dem Kampfe selbst? Dass Artemis ihren Fuss auf einen nackten toten Körper, eine andere Göttin sogar auf das Gesicht ihres Gegners setzt, würde die frühere Kunst schwerlich gewagt haben. Auch Kleinigkeiten dürfen hier erwähnt werden: dass ein schwergerüsteter Gigant einen leichten Wurfspiess mit der Schlinge (amentum) schwingt, macht in einer Gigantomachie einen etwas kleinlichen Eindruck. So überwiegt denn hier in der Kunst, wie in der Beredsamkeit die „deklamatorische“ Rhetorik, bei welcher der Gegenstand wenigstens nicht ausschliesslich Selbstzweck der Darstellung ist, sondern auch stark als Mittel benutzt wird, um beim Beschauer gewisse künstlerische Stimmungen und Erregungen hervorrufen.

Was hier über das Verhältnis der Rhetorik zur bildenden Kunst gesagt ist, kann seine letzte Bestätigung allerdings erst auf dem Gebiete des geistigen Ausdrucks finden, wie er sich nur in den Köpfen auszusprechen vermag, welche in den bisherigen Erörterungen absichtlich noch keine Berücksichtigung gefunden haben. Freilich ist hier das Urteil erschwert durch den mangelhaften Zustand des Monumentes, welches gerade nach dieser Seite die bedauerlichsten Lücken aufweist. Um mit den Göttinnen zu beginnen, so fehlen uns die Köpfe der Hera, Athene, der Aphrodite und Demeter, also gerade derjenigen, die von der Kunst am schärfsten durchgebildet waren und uns daher in ihren Formen am geläufigsten sind. Wohl besitzen wir, mehr oder weniger erhalten, die der Artemis, der Hekate, der Topfwerferin, der Reiterin, Köpfe von breiten, kräftigen Formen, die an formalem Wert hinter den Körpern nicht zurückstehen. Aber finden wir in ihnen irgend einen charakteristischen Ausdruck, der uns einen Schluss auf das geistige Wesen dieser Göttinnen gestattete? Selbst den Kopf der Artemis, für welchen es den Künstlern an mustergültigen Vorbildern nicht fehlen konnte, würden wir vom Körper getrennt schwerlich wiedererkennen. Noch schlimmer ist es mit den Köpfen der männlichen Gottheiten bestellt, von denen keiner der namhafteren, wenigstens keiner in genügender Durchbildung erhalten ist. Zwar glaubte man anfangs in einem der vorzüglichsten Köpfe des ganzen Werkes (C) den des Poseidon zu besitzen; doch ergab sich später, dass er zu dem Körper eines Giganten gehörte, und man hat nicht unterlassen, diesen Irrtum der Archäologie als eine Warnung vorzuhalten, als eine Mahnung zur Vorsicht und zur Selbsterkenntnis der engen Grenzen ihres Wissens. Es liesse sich hier zunächst zur Entschuldigung anführen,

dass gerade beim Poseidon am meisten unter allen Göttern der Ausdruck elementarer Naturkraft berechtigt gewesen wäre; aber man kann sogar den der Archäologie gemachten Vorwurf geradezu herumdrehen und die Frage so stellen, ob nicht vielmehr den Künstler ein Tadel dafür treffe, einen Giganten in so veredelten Formen dargestellt zu haben, dass hier überhaupt eine Verwechselung möglich wurde. Es gilt hier dasselbe, was früher über die Körperbildung des Giganten bemerkt wurde, nämlich dass die Künstler in ihr eine spezielle Charakteristik teils gar nicht, teils nur in geringem Umfange erstrebten. Orion ist ein schöner, jugendlicher Krieger; der vor ihm gestürzte schlangenfüssige Gigant hat den Kopf eines würdigen bärtigen Mannes. Der Gegner der Fackelträgerin hat spitze Ohren und kurze Hörner, ohne dass diese tierischen Zutaten auf den Ausdruck des Gesichtes irgend einen wesentlichen Einfluss ausübten. Etwas mehr Wildheit zeigt sich an dem spitzohrigen bärtigen Gegner des Zeus, doch auch hier nur in dem Masse, dass wir mehr an einen Kentauren, als an einen Giganten gemahnt werden. Bei dem stiernackigen Giganten ist allerdings der Ausdruck des Tierischen bis zur Brutalität gesteigert. Aber bei keinem ist das innere Wesen der wilden Erdensöhne in den Formen des Gesichtes so scharf zum Ausdruck gelangt, wie an dem Kopfe des Giganten der attalischen Gruppen.

Kaum anders verhält es sich mit dem durch den besonderen Moment der Handlung bedingten psychologischen Ausdruck. Bei dem sogenannten Poseidon, bei dem vor der Artemis gestürzten Giganten geht derselbe über einen gewissen Ernst nicht hinaus, der aber die besondere Situation nicht weiter charakterisiert. Man wird nun allerdings auf den Gegner der Athene und in Verbindung mit ihm auf die Ge, die Mutter der Giganten, als auf Belege für den Ausdruck des höchsten Pathos hinweisen. In der That ist hier der physiognomische Ausdruck des Schmerzes in einer Weise betont, welche über das sonst in dem ganzen Monumente innegehaltene Mass weit hinausgeht und fast wie eine Ausnahme erscheint. Und dennoch wirkt dieser Schmerz nicht tief ergreifend. Dem aufmerksamen Beobachter wird nicht entgehen, dass die formalen Mittel, deren sich der Künstler bedient, insbesondere das starke Hinauf- und Zusammenziehen der Stirnhaut, in beiden Köpfen so ziemlich die gleichen sind, nur dass diese Formen in dem jugendlichen Kopfe des Giganten weit mehr im Einzelnen durchgearbeitet erscheinen, als in dem breiten matronalen Frauengesicht. Vorbilder konnten hier dem Künstler die Köpfe der Meerdämonen bieten, an denen der diesen Wesen anhaftende Charakter tiefer Melancholie und Sehnsucht durch ein nahe verwandtes Formensystem Ausdruck erhielt. Dort aber beschränkt es sich nicht auf einzelne Teile, sondern durchdringt den gesammten Organismus und bildet ihn, man darf wohl sagen, bis auf die Basis aller Formen, bis auf das Knochengerüst um, so dass erst in solchem Zusammenhange manche über die Wirklichkeit hinausgehende Bildung ihre innere Rechtfertigung erhält. Dagegen ist der Kopf des Giganten (an der Ge fehlt leider die ganze untere Gesichtshälfte) in seiner Grundanlage ein den Ansprüchen an normale Schönheit entsprechender Jünglingskopf, und er bleibt das auch in seiner unteren Hälfte. Entweder hätte nun die scharfe Durcharbeitung der oberen Hälfte wesentlich gemildert oder es hätte ihr entsprechend die untere schärfer in Mitleidenschaft gezogen werden müssen. So wie er jetzt erscheint, leidet der Kopf an einem inneren Widerspruche. Der schmerzhafte Ausdruck wirkt nicht wie aus dem Inneren kommend sympathisch, sondern als etwas von aussen Hinzugebrachtes, um wieder auf unseren Vergleich mit der Redekunst zurückzukommen, nicht als ein individuelles, sondern als ein stark rhetorisches Pathos.

Nicht auf gleicher Linie mit diesem Kopfe steht der eines andern, zu Füssen seines geflügelten und gehörnten Genossen gestürzten Giganten (A). Er ist nicht etwa schärfer als Gigant charakterisirt als andere; auch das geistige Pathos ist nicht tiefer oder lebendiger; denn er liegt im letzten Todeskampfe. Aber gerade darin hat der Künstler eine besondere Meisterschaft entwickelt, freilich wieder in einer bestimmt begrenzten Art der Auffassung. Es ist nicht mehr der Schmerz der Seele, das geistige Ringen mit dem Tode. Die Züge des Gesichts sind nicht verzerrt, aber stark verzogen durch die physische Wirkung des Sterbens, durch die mit diesem Augenblick eintretende Desorganisation des Organischen. Selbst bis in das Haar scheint sich der Ausdruck des Erstarrens fortzupflanzen. Es ist dies vielleicht die höchste Leistung an der ganze Ara, aber auch in ihrer hohen Vortrefflichkeit noch charakteristisch für das Ganze, für das, was wir im Gegensatze zu Idealismus, Realismus, Naturalismus als materialistisch bezeichnet haben. Im Augenblicke, wo das Leben schwindet, bleibt die Wirkung des Stofflichen. Es ist das vollendete Bild des physischen Vorganges, nicht aber des Scheidens von Seele und Leib.

Ist es Zufall, dass wir ausser diesem Kopfe schon früher der Hand eines Toten mit besonderer Anerkennung gedenken mussten, dass also gerade die Darstellung des Todes es ist, die uns in diesen Skulpturen aussergewöhnlich fesselt? Es scheint vielmehr, dass darin die beste Bestätigung für unsere bisherigen Beobachtungen liegt. Wenn zur Bezeichnung des besonderen Stils dieser Bildwerke die obengenannten uns geläufigen drei Kategorien sich nicht als passend oder ausreichend erweisen, so hatte das seinen tieferen Grund darin, dass wenigstens in der griechischen Kunst diese Gattungsbegriffe sich nicht loslösen lassen von einer Auffassung des Darzustellenden nach seinem geistigen Gehalte, dass selbst der Naturalismus noch immer auf einer poetischen, um nicht zu sagen idealen Grundlage erwuchs. Bei den pergamenischen Skulpturen wurden wir überall mehr oder weniger an das Stoffliche erinnert. Dieses tritt nun, wo das Leben wirklich entschwindet, in seine ausschliessliche Berechtigung ein und wird dadurch, um es recht paradox auszudrücken, künstlerisch lebendig.

Wenden wir nun den Blick von dem einen Pole künstlerischen Schaffens der entgegengesetzten Seite zu! Während wir bereits betonten, dass von den Künstlern der pergamenischen Reliefs der individuellen geistigen Charakteristik der einzelnen Gestalten ein verhältnismässig geringer Wert beigelegt wurde, müssen wir jetzt sogar behaupten, dass das geistige Element selbst da, wo es als eigentlicher Träger lebendig bewegter Handlung hätte hervortreten müssen, sich ein entscheidendes Uebergewicht über die Darstellung des Körperlichen und Materiellen nicht zu verschaffen vermocht hat. Es fehlt der Handlung das tief ergreifende Pathos, das sich erst aus der inneren Eigenart, dem Ethos der einzelnen Gestalten und den geistigen Motiven ihres Handelns zu entwickeln vermag. Ganz anders fasste die nur um etwa ein Menschenalter vorangehende attalische Kunst verwandte Aufgaben auf. Die allgemeine Idee spricht sich in dem, was wir von den kleinen attalischen Gruppen wissen, deutlich genug aus. Den thatsächlichen Ausgangspunkt bildeten die Kämpfe der Gallier, die in ihrer nordisch barbarischen Wildheit der Schrecken des hellenisierten Kleinasien geworden waren. In ihrer Besiegung gewann die alte Idee neues Leben, dass die Aufgabe des Hellenentums, wie sie zu wiederholten Malen in den Amazonenschlachten, in den Perserkriegen erfüllt ward, noch immer die gleiche sei: der Kampf der Civilisation gegen das Bar-

barentum: eine Aufgabe, die in Religion und Sage ihr Vorbild hatte an dem Kampfe der Götter gegen die Giganten, der lichten geistigen gegen die dunkeln Erdenmächte. Hier ist also Alles von vorn herein einer grossen ethisch-historischen Idee untergeordnet, die ihrerseits wieder die ganze künstlerische Auffassung durchdringt. Wie die Amazonen als Frauen, die Perser als Orientalen, so kämpfen die Gallier als nordische Barbaren, und in jedem einzelnen tritt durch irgend eine Eigenschaft dieser Charakter deutlich und sprechend hervor. Wenn aber auch als Barbaren, so kämpfen sie doch nicht aus Mordlust, sondern für etwas Höheres, für ihre Existenz, ihre Familie, ihre Freiheit. Dadurch erscheinen auch sie erfüllt mit einem ethischen Gehalt und erregen in ihrem Untergange unser Mitgefühl. Mögen sie in leidenschaftlichem Anprall zurückgeworfen werden, mögen sie sich und den Ihrigen freiwillig den Tod geben, mögen sie mit der tödlichen Wunde in der Brust, mit gebrochenem Herzen entsagungsvoll dahinsinken oder in der Blüte der Jugend vom Geschicke ereilt bereits entseelt am Boden liegen: überall empfinden wir einerseits die Bedeutung der historischen Katastrophe, andererseits wird unser menschliches Gefühl, unser Mitempfinden lebhaft in Anspruch genommen. Leider vermögen wir bei den Giganten der attalischen Gruppen solche Abstufungen nicht zu verfolgen, da nur ein einziger, tot dahingestreckt, uns erhalten ist, dessen bereits mehrmals gedacht wurde. Betrachten wir indessen diese Figur noch einmal im Ganzen, in ihren Proportionen, ihren Körperformen, im Typus des Kopfes, dem noch im Tode hervortretenden wild trotzigen Charakter, so werden wir zugeben müssen, dass, trotzdem wir es hier nur mit einer verkleinerten Atelierkopie zu thun haben, in denen, wie die Vergleichung mit dem sterbenden Fechter zeigt, die feineren Züge meist ganz verwischt sind, doch keine Gestalt der Ara in der tieferen Charakteristik der ethischen Natur des Gigantentums sich mit ihr zu messen vermag; und wir dürfen nach dieser Probe wohl überzeugt sein, dass das gesammte Thema der Gigantomachie hier an den der religiösen Sage angehörigen Gestalten in demselben ethischen Geiste durchgeführt gewesen sein wird, wie in den historischen Kämpfergruppen der Gallier.

Das Thema der Reliefs an der Ara ist das gleiche, und auch bei der Wahl desselben für eine Opferstätte wird die gleiche Grundidee, der Triumph der göttlichen über die dunkeln Mächte massgebend gewesen sein. Wir sehen auch deutlich den Sieg der Götter in einer Reihe von Kämpfen vor uns, welche die Künstler mit höchster Lebendigkeit in thatkräftigster Aktion zu schildern bestrebt gewesen sind. Aber mit welchen Mitteln wird gekämpft? Man hat den Giganten Flügel und Schlangenbeine gegeben, auch Hörner, einen Stiernacken, einen Löwenkopf, um sie recht wild und schreckhaft erscheinen zu lassen; auch tragen sie nicht menschliche Kleidung, sondern höchstens Tierfelle mehr an Stelle eines Schildes als eines leichten Mantels, wobei es nur auffallen muss, dass sie vielfach mit kunstgerechten, eine gewisse Civilisation voraussetzenden Waffen, selbst mit Panzern ausgerüstet sind, dagegen der naturwüchsigeren Kampfmittel wie Baumstämme und Felsblöcke sich in kaum nennenswerter Weise bedienen. Und wodurch werden die Götter ihrer Gegner Herr? Die Flügel der Nike, welche nicht selbst kämpft, kommen hier nicht in Betracht; die des „Windgottes" (P), wenn er richtig benannt ist, sind ein äusserliches Attribut ohne Bedeutung für den Kampf selbst geblieben. Dagegen greifen die gefiederten Diener des Zeus, nicht der Adler, sondern mehrere Adler in den Kampf selbstthätig ein. Für Athene kämpft ihre Schlange, mit der Artemis ihre Hunde, mit der Göttermutter ihre Löwen. Statt die wilden, in ihrem Wesen halb tierischen

Mächte mit den Mitteln einer höheren Intelligenz zu bekämpfen, lassen sie einen Teil ihrer Arbeit durch Tiere verrichten. Das bereichert, vermannigfaltigt die Darstellung, beeinträchtigt aber vielmehr die geistige Bedeutung der Götter, als dass es dieselbe erhöht. Selten tritt uns der Sieg als das Resultat einer höheren geistigen Mächtigkeit entgegen. Selbst Zeus hat allerdings einen seiner gewaltigen Blitze geschleudert, dessen Spitzen tief in den Schenkel eines Giganten und durch das Fleisch desselben hindurchgetrieben sind. Das stellt uns der Künstler mit vollster materialistischer Deutlichkeit vor Augen. Aber gerade darum möchten wir ebenso nüchtern und einzig auf die materielle Verwundung blickend fragen, ob nicht auch eine solche Verwundung noch ein tüchtiger Chirurg zu heilen im Stande sein würde, während wir doch erwarten dürften, dass Zeus mit seinem Blitze den Gegner in Grund und Boden nieder- und zerschmettern müsste.

So führt uns die Vergleichung der älteren und der jüngeren pergamenischen Werke wieder zurück zu der Vergleichung der plastischen Kunst mit der Kunst der Rede. Die Beredtsamkeit vor Gericht und in der Volksversammlung, so sehr sie sich aller Mittel der Rhetorik bedienen mag, verfolgt doch vor allem den Zweck, bei dem Hörer durch die Macht der Gründe eine bestimmte Ueberzeugung über Personen und Sachen hervorzurufen. Dem epideiktischen Redner kommt es in erster Linie darauf an, mit allen Mitteln der Rhetorik, mit dem verschiedenartigsten Schmucke der Rede, durch die Darstellung an sich eine glänzende Wirkung hervorzubringen, die eigene Meisterschaft in der Beherrschung aller dieser Mittel in ein glänzendes Licht zu stellen. Wenn nun diese epideiktische Beredtsamkeit anfangs nur als eine Vorübung für die praktische betrachtet wurde, so gewann sie doch mit dem Sinken des politischen Lebens immer mehr selbständige Bedeutung, und nicht zufällig sind es gerade die Asianer, bei denen diese deklamatorische Rhetorik vorzugsweise ihre Ausbildung erhielt. Die attalische Kunst erinnert noch an die ältere praktische Beredtsamkeit; auch sie will überzeugen, will die Besiegung der Giganten, der Barbaren hinstellen als das Ergebnis sittlicher Faktoren, will mehr Interesse in Anspruch nehmen für den ethisch-poetischen Gehalt, als für das Aeussere der Darstellung dieser Kämpfe. Die Kunst unter Eumenes entspricht der asianischen Rhetorik: sie will uns einnehmen für den Glanz der Darstellung, durch eine virtuose Technik, durch kunstreiche Stellungen und Wendungen, durch überraschende Situationen. Und sie erreicht diese Wirkung wenigstens für eine Zeit lang, indem sie uns nicht zur Besinnung kommen lässt über gewisse andere Forderungen der Kunst, welchen sie weniger gerecht zu werden bestrebt ist. Allein es bleibt darum doch wahr, was einmal in einem unbefangenen Gespräche einer der feinsten Kenner griechischer Kunst, C. T. Newton, bei aller Anerkennung der sonstigen in die Augen fallenden Vorzüge dieser Skulpturen äusserte: „sie lassen nichts zu denken übrig", d. h. während der Reiz griechischer Kunstwerke der früheren Zeit besonders darauf beruht, dass sie über das unmittelbar Dargestellte hinaus unsere Phantasie zum Nachdenken anregen, sind in den Skulpturen der Ara die äusseren Vorgänge in breiter Ausführlichkeit nach allen ihren Motiven dargelegt, so dass nichts übrig bleibt, was unser Interesse auch über das Thatsächliche hinaus in wirklich fesselnder Weise in Anspruch zu nehmen im Stande wäre. Es ist wie bei einem Spiele, in dem die entscheidenden Karten offen vor unseren Augen ausgebreitet werden: wir werden überrascht, aber die gespannte Erwartung hat ein Ende.

Die letzten vergleichenden Betrachtungen sind wohl geeignet, uns zur Besprechung einer alten Streitfrage überzuleiten, welche durch die pergamenischen Skulpturen zu neuem Leben erweckt worden ist. Conze hat nämlich zwischen dem Gegner der Athena und der Gestalt des Laokoon in der berühmten Marmorgruppe des Vatikan eine engere künstlerische Beziehung zu erkennen geglaubt, welche die Frage nahe lege, ob nicht die Komposition der einen dieser Gestalten von der der andern abhängig zu denken sei; und wenn er auch die Möglichkeit einer zufälligen Uebereinstimmung nicht völlig ausschliesst, so spricht er sich zuletzt doch dahin aus, dass, sofern er nur die Wahl habe, den Giganten als vom Laokoon oder umgekehrt den Laokoon als vom Giganten inspiriert anzusehen, er sich ganz entschieden nur für die Priorität auf Seiten des Giganten erklären könne. Hiernach müsste also die vatikanische Gruppe, wenn auch noch nicht notwendig in die Zeit des Titus, doch jedenfalls in eine jüngere Zeit als die der Ara herabgerückt werden. Im Anschluss an Conze hat dann Kekulé in einer besonderen Schrift (Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon, 1883) den Nachweis zu führen gesucht, dass die Künstler der Gruppe um das Jahr 100 v. Chr. gelebt. Er stützt sich dabei hauptsächlich auf mehrere Künstlerinschriften, die fast sämtlich in Italien gefunden, allerdings auf die Verfertiger der Laokoongruppe bestimmt hinzuweisen scheinen. Man hatte dieselben bisher fast allgemein und ohne weiteres Bedenken in das erste Jahrhundert der Kaiserzeit versetzt, und nur mit grosser Anstrengung gelingt es Kekulé zunächst für die wichtigste derselben ein entfernte Möglichkeit, keineswegs aber die Wahrscheinlichkeit oder gar die Notwendigkeit der von ihm gewünschten früheren Datierung nachzuweisen. Dazu kömmt, dass die verschiedenen Inschriften in ihrem paläographischen Charakter keineswegs unter einander übereinstimmen. Und endlich ist das Material des einen Inschriftsteines Marmo bigio, des zweiten Probirstein, des dritten Marmo africano, des vierten Rosso antico, des fünften (nicht italischen Fundortes) gewöhnlicher Kalkstein. Soll wirklich ein griechischer Künstler um das Jahr 100 v. Chr. eine solche Musterkarte von Steinarten als Plinthen oder Basen für seine Statuen verwendet haben? Es handelt sich also offenbar nicht um Originalinschriften, sondern um solche, die man in der Kaiserzeit, sei es unter Originalarbeiten, sei es unter Kopien der rhodischen Künstler setzte, die für die Entstehungszeit der Laokoongruppe natürlich aber nichts beweisen können.

Kehren wir jetzt zum Ausgangspunkte, zu der Vergleichung des Giganten mit dem Laokoon zurück, so tritt uns hier von vorn herein das gewichtige Bedenken entgegen, ob denn die ganze Fragestellung überhaupt eine berechtigte ist. Man hat nicht geleugnet, dass schon in älteren Werken, wie im Fries von Phigalia, in der Kompositon des Mosaiks der Alexanderschlacht, sich starke Anklänge an das Motiv der Gestalt des Giganten finden. Noch näher liegt es, an eine der reichsten Darstellungen der Gigantomachie, allerdings nur in einem unteritalischen Vasengemälde der Sammlung des Louvre zu erinnern (Mon. grecs publ. par l'association pour l'encouragement des études grecques 1875, pl. I—II). Nehmen wir aus diesem den Gegner der Athene, ferner den Gegner des Hermes und weiter den einer mit dem Schwerte kämpfenden Göttin, die letzteren beiden von der Gegenseite, so finden wir auf einer und derselben Vase dreimal die stärksten Anklänge an den Giganten der Ara, so dass sich dessen Gestalt sogar im Einzelnen Zug um Zug aus diesen drei Figuren zusammensetzen liesse. Sicherlich hat der Künstler der Ara das einzelne, wenn auch ältere Vasenbild nicht benutzt. Um so mehr lehrt uns dasselbe, dass die Hauptmotive

der Gestalt, an welche sich ausserdem auf der Ara selbst mehr als einmal entschiedene Anklänge vorfinden, zu den geläufigsten der späteren griechischen Kunst gehören, dass also der Künstler der Ara an dieser Erfindung einen gewiss nur geringen Anteil hatte und dass ebensowenig die Künstler des Laokoon nötig hatten, ihre Hauptmotive gerade von dieser Relieffigur zu entlehnen. Schon hiernach würde die Annahme einer Abhängigkeit des Laokoon vollständig in der Luft schweben, selbst wenn die Uebereinstimmung in den beiden Figuren grösser wäre, als sie in der That ist. Die Verschiedenheiten sind vielmehr weit grösser als die Uebereinstimmungen. Der Gigant kniet und streckt das linke Bein lang und gerade seitwärts aus; Laokoon sitzt auf dem Altar und sein linkes Bein ist zwar nicht stark, aber doch sichtlich am Knie gebogen. Der Gigant streckt den linken Arm thatlos aus, ziemlich parallel mit der Hüfte und dem linken Schenkel. Laokoon presst krampfhaft mit seiner Linken die Schlange, während der Ellnbogen etwa so weit nach rückwärts gedrängt wird, wie das Knie nach vorn heraustritt. In Folge davon aber verändert sich die ganze Lage des Oberkörpers, der Brust, der Schultern und nicht weniger die des Leibes: nicht bloss die Stellung der Wirbelsäule, sondern auch die Drehung aller Teile des Körpers um dieselbe ist an der Gestalt des Giganten durchaus verschieden. Was bleibt also von Uebereinstimmung übrig? Eine ganz oberflächliche Aehnlichkeit in der Wendung der Gestalten nach rechts und eine annähernde, aber keineswegs vollständige Uebereinstimmung in der Haltung des rechten Armes, also einzelne Teile eines Gesamtmotives, das bereits als Gemeingut der späteren Kunst bezeichnet werden musste und jedenfalls älter war, als die Ara. Die Annahme einer Abhängigkeit des Laokoon von dem Giganten ist also nur geeignet, die wissenschaftliche Untersuchung zu verwirren, nicht zu fördern, und ist daher absolut zu verwerfen.

Da sie jedoch, und sogar mit grossem Nachdruck behauptet worden ist, so lässt sich die weitere Frage nicht umgehen, ob denn von äusserlichen Verschiedenheiten abgesehen etwa eine innere Verwandtschaft in der künstlerischen Behandlung auf ein gewisses Abhängigkeitsverhältnis hinweise und uns dadurch das Recht gebe, den Laokoon zu Gunsten des Giganten herabzusetzen.

Vor dreissig Jahren bin ich bei der eingehenden Besprechung des Laokoon in meiner Geschichte der griechischen Künstler von der Ansicht ausgegangen, dass für die Behandlung der Formen schon die besondere Art der technischen Bearbeitung des Marmors mit dem Meissel von wesentlicher Bedeutung sei. Conze (S. 904) hat „es zuerst Künstlern geglaubt, dass die Meisselspuren, in denen (von mir) die ursprüngliche Technik gefunden wird, vom modernen Ueberarbeiten (im XVI. Jahrhundert) herrühren", und sieht ein seltsames Zusammentreffen darin, dass hier von einem Archäologen die Spuren der Restauratorenhände für Züge der originalen Künstlermache gehalten wurden, während ein ausgezeichneter Künstler in der letzten Vollendung der pergamenischen Reliefs mit der Raspel entstellende Verletzungen eines heutigen Reinigers erkennen wollte. Ich habe mir meine Ansicht durch eigene Beobachtung gebildet; aber, wie ich erst vor Kurzem ganz zufällig bemerkte, war mir darin schon längst ein Anderer, ein Künstler, vorausgegangen. Raphael Mengs sagt in dem Fragment eines zweiten Antwortschreibens an Fabroni (Werke III, S. 98): „Unter andern ist auch die Art, wie der Marmor bearbeitet ist, merkwürdig. Er ist nämlich so, wie ihn der Meissel verlassen hat, besonders auf den fleischigen Teilen, ohne dass man das geringste von einer Feile, Bimstein oder Politur gewahr wird". Ganz sachgemäss bemerkt er dazu, dass eine solche scheinbare Nachlässigkeit, welche

nicht eher bei der Kunst statthabe, als bis sie alle Schwierigkeiten überwunden, das Vergnügen der Zuschauer, anstatt zu vermindern, auf eine bewunderungswürdige Art erhöhe. Aber auch aus neuester Zeit vernahm ich, dass wiederum ein Künstler, ein namhafter Bildhauer, der von der Pike, d. h. vom Steinmetzen auf gedient, also gerade im Technischen wohlbewandert ist, sich über die Arbeit am Laokoon im Angesicht des Originals durchaus dieselbe Ansicht gebildet habe, wie ich, ohne von meiner Auffassung irgendwie unterrichtet gewesen zu sein. Dass die pergamenischen Reliefs mit der Raspel fertig gemacht sind, ist durchaus kein Beweis gegen die Richtigkeit derselben, sondern zeigt nur, wie die verschiedenen Schulen auch in diesen Praktiken verschiedene Wege gingen. Fest steht mir noch immer, dass die besondere Art der Meisselbehandlung an mehreren Werken des III. Jahrhunderts sicher nachweisbar ist, und ebenso, dass mir bisher kein zweites Werk bekannt geworden, an welchem eine derartige Bearbeitung so konsequent und nach einem so bestimmten und bewussten Systeme durchgeführt worden wäre, wie am Laokoon. Wir mögen übrigens hier von dieser Frage einmal völlig absehen. Denn selbst wenn die Epidermis durch anderweitiges Putzen oder sonst stark gelitten haben und der Reiz einer unberührten Oberfläche ganz verloren gegangen sein sollte, so ist doch dadurch die Form selbst in ihrem Kern in keinem Falle wesentlich beeinträchtigt worden. Achten wir z. B. auf die Gewandung, so ist das Stück auf der linken Schulter des älteren Sohnes nicht nur in der Anlage, in den einzelnen Falten und Brüchen scharf und bestimmt durchgebildet, sondern die Künstler haben es auch verstanden, es gegenüber dem Mantel, auf dem der Vater sitzt, in feiner Weise zu charakterisieren und man darf wohl sagen, mit Rücksicht auf die Gestalt, der es angehört, bestimmt zu individualisieren. Nichts hier von Ueberwiegen des Stofflichen, von Hervortreten technischer Bravour, von glatter, äusserlicher Abrundung!

Ferner die Schlangen: Conze (S. 903) nennt sie freilich „elend wurstartig", sie erscheinen ihm „nur wie ein mit Hede gestopfter Ledersack, der am Modell einmal gut genug sein mag", und er stellt ihnen gegenüber „die Schlange der Athene, wie sie um Arm und Bein des Giganten sich schnürt, ganz Muskel im Marmor". Ganz Muskel? Mein Auge fällt vielmehr zuerst auf den nüchternen, mechanisch abgezirkelten Schuppenpanzer, der mehr einen rundlichen und weichlichen, als muskelkräftigen Körper einhüllt. Am Laokoon sind die Schlangen schlanker und schmächtiger und gerade das Gegenteil eines rundlichen ausgestopften Ledersackes: fast überall tritt der Verlauf des Rückgrats sichtbar hervor, und dadurch sind wir in den Stand gesetzt, die schmiegsamen Wendungen und Drehungen, die in der Drehung oder Zusammenziehung wechselnden und mannigfach verschobenen Flächen am Körper deutlich zu verfolgen, und gewinnen den Eindruck energischer, zusammenschnürender Thätigkeit.

Die Betrachtung der Formen an sich lässt sich gerade beim Laokoon nicht wohl trennen von ihrer Bedeutung für den Zusammenhang des Ganzen. Ueber dieses Ganze sind aber in neuester Zeit Ansichten und Urteile ausgesprochen worden, die sich zu den bisherigen Anschauungen in den grellsten Widerspruch setzen, so dass eine Vermittelung kaum noch möglich erscheint. „Die Laokoongruppe hat etwas Gemachtes, oder, wie man im Kunstjargon zu sagen pflegt, Gequältes, im Vergleiche zu dem freien Wurfe jenes schlangenumwundenen Giganten, sowohl im Ganzen der Anordnung, als auch in der mit Einzelnheiten überfüllten Detailarbeit". Wer in den Skulpturen des Parthenon die einzige Norm der Beurteilung erkennt, der mag ein Recht haben, von einer mit Einzelnheiten überfüllten Detailarbeit zu reden. Aber hat

denn ein Werk wie der Laokoon nicht auch das Recht, aus seiner Zeit und aus den Bedingungen heraus, unter denen er erstanden ist, beurteilt zu werden? Und soll der geistige Gehalt gar nicht in Betracht kommen, wo es sich um die Würdigung der Form handelt? Der Laokoon ist unter allen Werken der antiken Kunst wohl dasjenige, welches am meisten mit Detail ausgestattet ist. Aber gibt es hinwiederum ein zweites, in welchem dramatisches Pathos in höchster Erregung so wie an ihm zur Anschauung gebracht werden sollte? Und ist denn das Detail für sich Zweck, etwa wie an der mit Einzelheiten überfüllten Detailarbeit pergamenischen Schuhwerkes oder pergamenischer Schlangenleiber? Man betrachte nur die Körper der Söhne: an ihnen kann von Ueberfüllung nicht entfernt die Rede sein; hier wurde durch die geistige Abstufung innerhalb der Komposition ein Eingehen auf das Einzelnste nicht erfordert, ja es würde störend gewirkt haben, und deshalb wurde es von den Künstlern vermieden. Nur an dem Vater tritt es hervor; aber hier, und das wird uns gerade durch die Vergleichung mit den Söhnen nahe gelegt, verlangt das innerlichste geistige Pathos in Verbindung mit der ganzen Situation die höchste körperliche, fast krampfhafte Erregung. Allerdings wollten die Künstler zugleich zeigen, was sie wussten und was sie konnten; und bei streng historischer Würdigung dürfte ihnen aus diesem Bestreben gegenüber der zurückhaltenden Mässigung älterer Meister vielleicht ein Vorwurf gemacht werden. Doch muss zugleich anerkannt werden, dass sie sich trotzdem von einem bloss äusserlichen Prunken ferngehalten haben, und dass ihr anatomisches Verständnis sich keineswegs auf eine oberflächliche Kenntnis von Einzelheiten beschränkt: vielmehr hat man stets und mit Recht bewundert, wie alle Formen sich einem einzigen Grundmotive unterordnen, wie unter dem Eindrucke des Schlangenbisses der Körper seitwärts auszuweichen strebt, und sich dadurch der ganze auf dem Knochengerüst beruhende Aufbau des Körpers verschiebt; wie aber auch die innerlich bewegenden Kräfte durchaus unter dem Eindrucke des Bisses arbeiten, und wie diese ganze physische Arbeit sich zur höchsten Spannung, wie in einer Spitze zu einem tiefen Seufzer sammelt, der, mag man ihn durch noch so feine Theorien als eine Wirkung rein körperlichen Schmerzes hinzustellen sich bemühen, doch zugleich der Ausdruck eines tief innerlichen geistigen Leidens ist. Mögen immerhin die Formen des Kopfes, für sich betrachtet, bis in das Haar hinein zerrissen erscheinen und einen fast verwirrenden Eindruck machen, in Verbindung mit dem Ganzen sind sie nicht nur verständlich, sondern die Gruppe erhält erst durch den Kopf ihren harmonischen Abschluss, und erhebt sich zur Höhe eines auf tief ethischer Grundlage erwachsenen geistigen Pathos. Gerade hier erkennen wir die Bedeutung der schöpferischen Idee, die beim Laokoon wohl der Durchbildung durch allseitigste Ueberlegung, durch den Aufwand alles künstlerischen Wissens bedurfte, aber an sich nichts „Gemachtes" duldete, wenn sie auch beim Beschauer ein nicht bloss auf das Aeusserliche gerichtetes, sondern ein ernstes geistiges Entgegenkommen voraussetzt. Wenn nun ein ernster Forscher sich so weit fortreissen lässt, dem Laokoon den Vorwurf des „Gequälten" zu machen, so habe ich dafür nur einen psychologischen Erklärungsgrund. Ich selbst konnte an mir mehr als einmal die Beobachtung machen, dass es mir nach mehrtägiger Betrachtung der pergamenischen Skulpturen nicht möglich war, sofort die richtige Stimmung zu einer unbefangenen Würdigung der olympischen Giebelgruppen zu finden: der Uebergang verlangte eine entschiedene Pause. In noch viel höherem Grade muss der jahrelange tägliche Umgang mit der überwältigenden Masse der pergamenischen Skulpturen mit einer gewissen Notwendigkeit das Auge gegen anders geartete Eindrücke abstumpfen und

unempfänglich machen. Liegt doch umgekehrt im Augenblicke die Gefahr nahe, dass, nachdem wir uns soeben den inneren Wert des Laokoon zu vergegenwärtigen bestrebt waren, der „freie Wurf" des schlangenumwundenen Giganten sich einer verhältnismässig zu wenig günstigen Beurteilung zu erfreuen haben wird. Es mag hier nur kurz an das erinnert werden, was schon früher über den etwas zu vollen Formenvortrag, über den Gesichtsausdruck, über das allgemeine Motiv der Stellung bemerkt worden ist. Wichtiger ist ein anderer Punkt, welcher den Gegensatz zum Laokoon in das hellste Licht setzt. Streifen wir einmal die Schlange von dem Giganten völlig ab, so kann die ganze Gestalt in ihrer Verbindung mit Athene so, wie sie ist, bestehen bleiben. Denn dass sie durch die Schlange erst auf den Boden niedergezwungen worden wäre, ist nirgends angedeutet; vielmehr konnte der rechte Schenkel von der Schlange so, wie es geschehen, erst umwunden werden, wenn das Knie bereits ziemlich gebogen war. Der linke Schenkel und der rechte Arm sind völlig frei von den Umwindungen der Schlange und auch am linken Arme ist wenigstens der untere Teil vom Ellenbogen an von ihnen unbehelligt. Dass die Schlange den Giganten gerade in die Brust beisst, ist rein zufällig und bleibt ohne besondere Wirkung. Hier ist allerdings nichts Gequältes, aber auch nichts Quälendes, was unser Mitgefühl ernster und dauernder in Anspruch zu nehmen geeignet wäre. Und von dem „freien Wurfe" bleibt schliesslich nichts übrig, als (um nun auch einmal im Kunstjargon zu reden) die „schöne Pose."

Noch ein kleiner, aber nicht unwichtiger Punkt muss hier kurz berührt werden. In der Marmorplastik der griechischen Kunst bis tief hinein in die Zeit der Diadochen werden wir nie ein Auge finden, dessen Augapfel eine der Wirklichkeit entsprechende Rundung zeigte. Immer ist derselbe mindestens etwas abgeplattet, um durch die der Pupille entsprechende Fläche dem Blicke eine bestimmte Richtung zu geben, oder er ist überhaupt in seinen Formen vollständig umgebildet, also eigentlich unnatürlich, um in Verbindung mit den Augenlidern und der übrigen Umgebung einen bestimmten geistigen Ausdruck zu erzielen, wie er in der Wirklichkeit nur durch die Verbindung von Form, Farbe und Lichtglanz erzeugt wird. Das Auge des Laokoon folgt noch vollständig diesen Principien der früheren griechischen Kunst. An dem Gegner der Athena, wie am Kopfe der Ge tritt der Augapfel stark gerundet hervor: wir befinden uns nicht nur auf dem Wege zu der späteren römischen Auffassung, sondern wir haben hier schon das volle Vorbild für dieselbe. Es herrscht im Blicke noch materielles Leben, das sich sogar zu einem äusseren Pathos zu steigern vermag; aber es fehlt das innere, geistige, das Seelenleben, und so liegt in dieser äusserlich so wenig belangreichen Einzelnheit eine der tiefsten Ursachen dafür, dass trotz der äusseren Erregtheit der Darstellung, trotz der Erregung, die dadurch im Beschauer hervorgerufen wird, doch unser Empfinden durch diese Skulpturen so wenig berührt wird. Der in Auflösung begriffene Kopf eines Sterbenden und eine tote Hand fesseln uns nach dieser Seite mehr, als der Gegner der Athene und seine Mutter Ge.

Doch — fast hätte ich übersehen, dass man in neuester Zeit den Kopf des Laokoon weniger mit dem des Gegners der Athena, als mit dem des früher für Poseidon gehaltenen Giganten in die nächste Beziehung hat setzen wollen. Nach Kekulé (S. 45) soll dieser „geradezu als für seine (des Laokoon) Erfindung massgebend, als sein Vorbild auf einer früheren Stufe sich betrachten" lassen; und er sucht dieses Verhältnis durch Nebeneinanderstellung der Abbildungen in Lichtdruck zu veranschaulichen, von denen die des Laokoon in sofern ganz verunglückt ist, als sie

die scharfen und energischen Formen des Originals in hohem Grade verflacht und verweichlicht. Nur mit Bedauern, ich gestehe es, sehe ich mich zu einer Kritik dieser Annahme genötigt. Gern würde ich der Anschauung Kekulé's, dass dieser Gigantenkopf in der Vereinzelung von einer königlichen Ruhe, von einer Grossheit und Sanftheit im Schmerz erscheine, die man zu betrachten nicht müde werde (S. 44), nicht widersprechen, wenn auch die früher bereits aufgeworfene Frage, ob denn solche Eigenschaften gerade für einen Giganten charakteristisch seien, gewiss ihre Berechtigung hat. Ich würde mich sehr wohl bei der Beschränkung: „in seiner Vereinzelung" beruhigen und ohne Rückhalt an seiner Schönheit erfreuen können. Aber warum ihn aus dieser Vereinzelung loslösen und gerade mit dem Kopfe des Laokoon vergleichen? Allerdings ist an diesem „Stirne und Wange durchfurchter, der Mund gewaltsamer, [wenn auch nicht] bis zur Unschönheit, geöffnet, alle Mienen schmerzlicher verzogen; die Ausdrucksmittel, welche im Gigantenkopf nur die Oberfläche verändern, greifen beim Laokoon die Grundformen des Kopfes selbst an". Ist aber dadurch erwiesen, „dass die Kunst, wie sie am Laokoon sich offenbart, diejenige, welche den Gigantenkopf geschaffen, zur Voraussetzung hat und deren Fortbildung ist?" Für die Zwecke des Studiums mag auch der Kopf des Laokoon einmal „in der Vereinzelung" betrachtet werden, wie es von mir früher (in der Gesch. d. gr. Künstler I, S. 487) geschehen ist. Für die schliessliche Wertschätzung jedoch wird immer der Zusammenhang des Ganzen massgebend sein müssen, und hier, in der Verbindung des Kopfes mit der Gruppe, treten alle Einzelnheiten in ein verändertes Licht: sie vereinigen sich zu einem höchsten pathetischen Ausdrucke und wirken um so gewaltiger, je mehr die Künstler, unabhängig von den Zufälligkeiten der Wirklichkeit, frei und rein aus geistiger Anschauung, aus der Idee schufen. Hier ist nochmals und nachdrücklichst hinzuweisen auf die Bemerkungen über die Bildung oder richtiger Umbildung des Auges und seiner Umgebung zum Zwecke geistigen Ausdruckes, und zwar im direkten Hinblick auf die entsprechenden Formen des Gigantenkopfes. In diesem hat der Augapfel etwa die naturgemässe Rundung und dem entsprechend ist er auch von den Lidern gleichmässig umrändert. Die Brauen sind sogar plastisch angegeben und in der Stirn und ihren Falten ist der Nachdruck auf eine treue Wiedergabe des Charakters der Haut gelegt. Ueberhaupt ist in allen Formen bis in das Haar hinein eine naturalistische Tendenz unverkennbar, und nirgends macht sich die Absicht geltend, dem was hinter der Oberfläche, der äusseren Erscheinung liegt, ein Uebergewicht über diese selbst einzuräumen und ihren Eindruck durch eine aussergewöhnliche innere Erregung zu trüben. Nun lehrt uns allerdings die Entwickelungsgeschichte der griechischen Kunst, dass sie von dem Charakter geistiger Ruhe und Erhabenheit aus, welche der Kunst in der Zeit des Phidias eigen war, immer weiter zu einer Steigerung der seelischen Stimmungen und Affekte fortschreitet, um zuletzt und zwar gerade im Laokoon, zur Darstellung des gewaltigsten körperlichen und seelischen Affektes zu gelangen, einem Höhepunkte, welcher ohne Selbstvernichtung der Kunst nicht überschritten worden konnte und also notwendig wieder zum einem Nachlassen der auf das Höchste angespannten Kräfte führen musste. Mit dieser Entwickelung des geistigen Gehaltes bewegt sich aber die Ausbildung der Form als Trägerin des Ausdruckes in durchaus paralleler Richtung. Von den idealen Formen, die nichts Zufälliges dulden, sondern nur dem Ausdrucke der Idee, des Dauernden und Bleibenden dienen wollen, schreitet man sofort zur Darstellung des Charakteristischen, Realistischen, zu Formen, die immer noch als Ausdruck geistigen Wesens, wenn auch mehr als

das Resultat geistiger Arbeit, denn als angeborenen geistigen Seins erscheinen. Aber auch bei der Steigerung der durch besondere Umstände hervorgerufenen Affekte bleibt das tiefere Wesen dieser Affekte noch immer das eigentlich Bestimmende für den Charakter der Form. Erst noch später gelangt man zu einer mehr naturalistischen oder materialistischen Auffassung der äusseren Erscheinung, wie sie unter den vielfach wechselnden und nicht selten zufälligen Wirkungen der Wirklichkeit sich gestaltet hat. Bei der historischen Betrachtung eines Kunstwerkes aber dürfen wir unser Urteil nicht durch den Hinblick auf die eine, sondern auf diese beiden sich gegenseitig bedingenden Strömungen bestimmen lassen. Prüfen wir jetzt die beiden Köpfe unter diesem doppelten Gesichtspunkte, so leuchtet ein, dass die gewaltige Steigerung des Affektes im Laokoon nicht erwachsen sein kann auf der Grundlage und als eine Weiterführung der naturalistischen Tendenzen des Giganten, sondern dass die „Sanftheit im Schmerz", ja man möchte sagen, die fast sentimentale Stimmung dieses letzteren ebenso ein Herabsteigen von der Höhe gewaltigen geistigen Schaffens bezeichnet, wie wir in dem Ausdrucke des Gegners der Athene gegenüber dem tiefen Leiden des Laokoon nur eine Veräusserlichung des Schmerzes zu erkennen vermochten.

Es ist ein eigentümliches Zusammentreffen, dass in demselben Augenblicke, in dem das Streben hervortrat, den Laokoon auf Kosten der pergamenischen Reliefs herabzusetzen, sich eine nicht geringe Wahrscheinlichkeit für die Annahme ergeben hat, dass die Künstler des farnesischen Stieres an der Ara selbst mitgearbeitet haben. Man war bisher gewohnt, Laokoon und Stier, so zu sagen, in einem Athem zu nennen und auf die enge Verwandtschaft zwischen den beiden Gruppen hinzuweisen, die ja in mehr als einer Beziehung unter allen Werken des Altertums ihres Gleichen nicht haben. Und so werden die schönen Erörterungen Welckers (Alt. Denkm. I, S. 361), welche dieses Verhältnis beleuchten, gewiss auch in der Folge ihren Wert behaupten. Durch das Eintreten der Ara als eines dritten Objektes der Vergleichung aber sehen wir uns genötigt, innerhalb dieser Gemeinsamkeit wieder die Verschiedenheiten aufzusuchen und zu betonen, um an ihnen nochmals gewissermassen die Gegenprobe für das Verhältnis des Laokoon zur Ara zu machen. Auf eine Analyse der Stiergruppe im Einzelnen muss freilich hier verzichtet werden, da sie wegen der vielfachen Restaurationen nur angesichts des Originals unternommen werden könnte.

Eine erste Verschiedenheit tritt uns schon in der allgemeinsten Anlage, im Grundgedanken der künstlerischen Komposition entgegen. Man hat wiederholt bis in die neueste Zeit betont, dass der Laokoon für die Aufstellung in einer Nische oder für die Anlehnung an einen abgeschlossenen Hintergrund komponirt sei. Das Gleiche war der Fall bei allen Giebelgruppen und hat hier zur Entfaltung von Schönheiten mannichfaltiger und ganz besonderer Art geführt. Ob die Künstler des Laokoon von vorn herein durch ähnliche äussere Bedingungen gebunden waren, wissen wir nicht. Aber wenn auch nicht, so war es doch vollkommen in ihre Hand gelegt, die Bedingungen, unter denen ihr Werk in die Erscheinung treten sollte, sich selbst zu setzen; und sie verdienen einen Vorwurf darüber um so weniger, als sich nicht behaupten lässt, dass die Künstler des Stieres für die durchaus verschiedene Auffassung ihrer Aufgabe eine über allen Tadel erhabene Lösung gefunden hätten. Nach Kekulé's Meinung (S. 45) ist die Gruppe des Stiers „vielleicht ein überkühner, wilder, phantastischer Aufbau; aber er ist ein Aufbau, von Anfang an architektonisch, plastisch, körperlich gedacht." Architektonisch nun gewiss nicht in dem Sinne, dass die Gruppe

in irgend einer Beziehung zu architektonischer Umgebung gedacht wäre. Sie gehört nach Welcker's Bemerkung an einen freien offenen Standort und will rings umgangen sein. Hierbei mag sie von verschiedenen Seiten eine Reihe verschiedenartiger Schönheiten entwickeln. Aber „freilich den vollen Anblick aller Personen auch nur von einer Seite zu gestatten, darauf ist sie nicht eingerichtet." Wir müssen das Ganze erst aus den Teilen sammeln und zur Einheit in der Idee zusammenfassen. Anders beim Laokoon: hier brauchen wir die Einheit nicht erst zu suchen; sie tritt uns sofort in vollster Geschlossenheit entgegen. Wir verlangen nicht, die Gruppe von rechts oder von links zu betrachten: wir fühlen uns vor ihr wie fest und an die Stelle gebannt.

Dieses Verhältnis der beiden Gruppen aber beschränkt sich keineswegs auf das Formale des Aufbaues, sondern erstreckt sich auch auf den ganzen geistigen Gehalt. Es ist in hohem Grade spannend, wie zwei Jünglinge mit der nur griechischer Gymnastik eigenen Gewandtheit sich der übermächtigen Gewalt eines wütenden Stieres entgegenwerfen und in dem flüchtigen Momente der Ruhe und der Umkehr zwischen Emporbäumen und Vorwärtsstürzen die Schlinge des Taues ihm um die Hörner befestigen, so spannend, dass dadurch die Aufmerksamkeit des Beschauers schon im vollsten Masse in Anspruch genommen und ihm für anderweitige Betrachtungen kaum Zeit gelassen wird. Es mag sein, dass bei dem ursprünglichen Zustande der Gruppe die Verbindung zwischen den Jünglingen und der Dirke eine engere war als jetzt, so etwa, dass das Seil bereits um den Oberleib der letzteren geschlungen war und Zethos sie bei den Haaren gepackt haben mochte. Immer aber verlangt es schon eine gewisse Ueberlegung, sich über den äusseren Hergang und den weiteren Verlauf der Handlung klar zu werden, wie nun der Stier in den nächsten Augenblicken die Dirke mit sich über den zackigen Felsgrund fortschleifen wird, und eines noch weiteren Umweges bedarf es, um zu der Erkenntnis zu gelangen, dass hier nicht ein Akt brutaler Rohheit, sondern gerechter Strafe für die vorangegangene Peinigung der im Hintergrunde kaum wahrnehmbaren Antiope vollzogen wird, während Knabe und Hund im Vordergrunde sich nicht über die Bedeutung künstlerischen Beiwerkes zu erheben vermögen. So gehen die Künstler aus von äusserlicher Zusammenordnung zu äusserer thatkräftiger Handlung, deren weiteres Verständnis erst der Vermittelung, der Kenntnis des Sagenstoffes bedarf, um den Beschauer zu dem ethisch dramatischen Kern des Ganzen durchdringen zu lassen. — Der Laokoon wirkt entschieden unmittelbarer. Wir fühlen uns getroffen von der Grösse des Unglücks, das auf den ersten Blick sich unsern Augen darstellt, auch wenn wir von der Sage und ihrer poetischen Gestaltung noch gar nicht unterrichtet sind. Das, was wir sehen, kann nicht ein blosses Spiel des Zufalls, nicht eine bloss zufällige Begegnung sein, auch nicht eine menschliche Veranstaltung. Wir ahnen ein tragisches Verhängnis, das nicht etwa bloss äusserlich unsere Neugierde erregt und unsere Aufmerksamkeit fesselt, sondern unser innerstes Mitgefühl tief erregt. Hier erleiden einige Sätze Kekulé's (S. 46), wenn auch in anderem Sinne, als sie geschrieben sind, eine treffende Anwendung: „kein grosses Kunstwerk kann für seine volle Wirkung ein Element des Geheimnisvollen und Ahnungsvollen entbehren." Denn hier ist eben dieses Geheimnisvolle im Stoffe selbst gegeben. Wenn aber Kekulé hinzufügt, dass für das Verständnis stets ein kleiner neutraler Rest bleibe, den ein Beschauer anders als ein anderer empfinden möge, und dass dieser Rest beim Laokoon für die Meisten die Gestalt eines quälenden Zweifels annehme, so drängt sich doch hier die Frage auf,

bis zu welchem Grade ein rein subjektives Empfinden berechtigt ist gegenüber dem inneren Gehalte des Kunstwerkes selbst, gegenüber „der höheren Stufe des Daseins, auf welche die Kunst ihre glücklichsten Schöpfungen zu erheben scheint", oder, sagen wir hier lieber: zu erheben beabsichtigt. Es lässt sich nicht darüber rechten, wenn der eine oder der andere Beschauer je nach seiner Empfänglichkeit sich durch die Sanftheit im Schmerz sympathischer berührt fühlt, als durch die vernichtende Gewalt des Schicksals im Laokoon. Aber wenn nun die Absicht des Künstlers gerade darauf hinausging, jene peinigenden Zweifel im Beschauer zu erwecken? Wenn er gerade dadurch sein Werk auf eine höhere Stufe des Daseins zu erheben überzeugt war? Diese Frage hat schon längst ihre Beantwortung gefunden in einer Schrift, welcher von Seiten der Archäologie überhaupt nicht diejenige Beachtung zu Teil geworden ist, die sie verdient, deren richtige Würdigung aber gerade bei einer vergleichenden Betrachtung der rhodischen und der jüngeren pergamenischen Kunst vor mancher irrigen Auffassung hätte bewahren können. Henke in seiner Abhandlung über den Laokoon (S. 41) wirft den Zweifel auf, „ob der Eindruck, den der Laokoon macht, bei aller Wahrheit und Grösse nicht der Bestimmung aller Kunst zuwider ist, welche darauf geht, jeden Eindruck, der auf unsere Stimmung bestimmend einwirkt, unter das Gesetz der Schönheit zu beschliessen." Hier gilt es, bestimmt zu scheiden: „ein Eindruck wie dieser, dessen Grösse eben darauf beruht, dass er einen unendlich grossen Widerspruch einschliesst, ist an sich nicht schön, sondern erhaben. Schön ist ein Eindruck, in dem unserer Empfindung jeder sie störende Widerspruch gelöst zu sein scheint, erhaben ein solcher, in dem noch ein unlösbarer Widerspruch bleibt, über den wir nicht hinweg sehen können." Das ist jener quälende Rest im Laokoon, das Erhabene eines gewaltigen Schicksals, welches nach Schiller den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt. Indem ich, um nicht ganze Seiten abzuschreiben, auf die weiteren Ausführungen in Henke's Schrift selbst verweise, muss ich nur noch einen Punkt betonen, nämlich dass in der Gruppe des Laokoon „das unbefriedigte Bedürfnis, welches uns der erhabene Eindruck giebt", und welches „uns gerade durch seine unendliche Grösse nur um so mehr mit Grauen zurückstossen müsste, wenn sich nicht die Ahnung einer möglichen Befriedigung an dasselbe knüpfte", eine solche wirklich gefunden hat in den beiden Nebenfiguren, den Söhnen, welche durch den Gegensatz ihrer Lage die Aufgabe erfüllen, uns auf die Erhabenheit des Haupteindruckes vorzubereiten und schliesslich zur „Beruhigung in der Verzweiflung" zurückzuleiten.

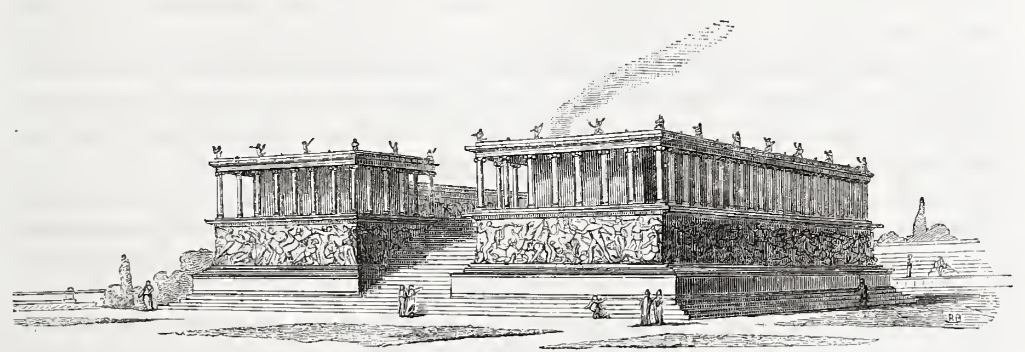
Das Resultat dieser vergleichenden Betrachtungen lässt sich kurz dahin zusammenfassen, dass der Stier trotz vielfacher Verwandtschaft doch hinsichtlich des inneren poetischen und künstlerischen Wertes nicht auf der gleichen Höhe steht wie der Laokoon. Wenn es nun aus anderen Gründen wahrscheinlich ist, dass die Künstler des Stiers auch an der Ara beteiligt waren, so steigert sich jetzt diese Wahrscheinlichkeit durch einen Blick auf den künstlerischen Charakter, indem gerade dasjenige, was den Stier von Laokoon unterscheidet, ihn den pergamenischen Skulpturen näher rückt. Mit diesen ist ihm jene rhetorische Tendenz gemeinsam, welche mehr auf die sinnliche Erscheinung, auf eine glänzende äussere Wirkung, als auf geistige und sittliche Vertiefung des Empfindens hinarbeitet, während der Laokoon, je tiefer wir in sein Verständnis eindringen, uns die Meisterschaft in der Verwendung aller künstlerischen Mittel, obwohl sie vorhanden, fast vergessen lässt und sich als eine durchaus eigenartige, individuell aufgefasste und durchgearbeitete, in ihren höchsten Zielen geistige und ideale Schöpfung darstellt. Sollen wir nun annehmen, dass die griechische Kunst

erst nach der Vollendung der Ara und des Stiers sich noch einmal zu einer solchen Energie poetischen und künstlerischen Schaffens aufgerafft habe, wie sie für den Laokoon erfordert wurde? Man vergleiche nur den Verlauf der neueren Kunst: auch von den Werken des Michelangelo möchte mancher Beschauer in ähnlichem Sinne wie vom Laokoon behaupten, dass sie etwas „Gequältes" oder „Quälendes" haben, während sich umgekehrt den späteren Eklektikern und Manieristen die Bravour des künstlerischen Machwerkes, der „freie Wurf", ähnlich wie den pergamenischen Reliefs nachrühmen liesse. Wenn aber hier die historische Abfolge gegen jeden Zweifel gesichert vorliegt, so werden wir die in ihren Hauptlinien entsprechende Entwickelung der antiken Kunst nicht in ihr gerades Gegenteil verkehren dürfen. Wir gelangen also auch hier wieder zu der gleichen Schlussfolgerung, dass der Laokoon nur vor den Werken der jüngeren pergamenischen Kunst, also im dritten Jahrhundert entstanden sein kann.

Dieses historische Verhältnis hätte nie in Frage gestellt werden sollen. Denn indem es notwendig wurde, einer ungerechtfertigten Ueberschätzung entgegenzutreten, musste manche Erscheinung durch eine strenge kritische Prüfung in eine zu scharfe und ungünstige Beleuchtung gerückt werden. Ja, es liess sich kaum vermeiden, zuweilen einen Massstab der Beurteilung anzulegen, dem zu entsprechen gar nicht in der Absicht der Urheber dieser Werke liegen mochte. Und doch haben auch sie das Recht, innerhalb der Bedingungen ihres eignen Seins, nach den bestimmten Voraussetzungen, unter denen sie geschaffen, beurteilt zu werden. Dieser Forderung, sprechen wir es nur offen aus, ist aber bis jetzt weder in den vorliegenden, noch überhaupt in den Erörterungen Anderer irgendwie genügt worden. Die Beurteilung ist überall insofern eine einseitige gewesen, als man die einzelnen Figuren und Gruppen, so wie sie in ihrer zufälligen Erhaltung sich dem Auge gerade darbieten, gleich irgend einem anderen Museumsstück nach allgemeinen Schönheitskategorien abgeschätzt hat, während sie doch ursprünglich nicht einzeln und als selbständig für sich bestehende Kunstwerke, sondern als Ganzes für einen bestimmten Zweck gearbeitet und in den Zusammenhang eines grossartigen Bauwerkes eingefügt waren. Vergessen wir also vorläufig einmal alle die bisherigen Erörterungen über die stilistischen Besonderheiten und suchen dafür nach einem ganz neuen Ausgangspunkte für die Betrachtung des Ganzen!

Einen solchen Ausgangspunkt allgemeinster Art bietet uns die Stelle, welche das Relief der Gigantomachie an dem architektonischen Aufbau der Ara einnimmt. Wir mögen uns denselben vorläufig einmal gliedern als einen Unterbau in Gestalt eines niedrigen Würfels, auf dessen oberer Fläche sich in der Mitte der Opferaltar erhebt, umschlossen von einem Hallen- oder Säulenbau auf den Seiten. Nur ist die Treppe, die zur oberen Fläche führt, nicht vor den Würfel gelegt, sondern in die eine Seite desselben eingeschnittten. An diesem Unterbau ist die ganze, oben von einem Deckgesims gekrönte senkrechte Aussenseite mit dem Relief der Gigantomachie bedeckt, welches ihn gleichmässig auf allen Seiten umgiebt; ja es folgt sogar dem durch die Treppe verursachten Einschnitte bis in die Spitze der Treppenwange, ohne dass irgendwo im ganzen Verlaufe, selbst nicht an den Ecken, die geringste Andeutung einer architektonischen Gliederung gegeben wäre. Hier ergeben sich bereits zwei Punkte, auf welche wir wegen ihrer prinzipiellen Wichtigkeit unsere besondere Aufmerksamkeit zu lenken haben: das ununterbrochene Fortlaufen des Frieses und seine

Stellung am Unterbaue des Altars. Allerdings besitzen wir schon am Parthenon einen rings um den Cellenbau herumlaufenden Fries. Allein er ist ein die Wandfläche nach oben begrenzendes, künstlerisch abschliessendes Glied, dem jede konstruktive Bedeutung absichtlich genommen scheint, indem er die ursprüngliche, in Leisten und Tropfen noch angedeutete Gliederung in Triglyphen und Metopen gleich einem farbigen Teppich verdeckt und schmückend verhüllt. Etwas näher verwandt der Gigantomachie erscheinen schon wegen der Stelle, welche sie einnehmen, die beiden Friese am Unterbaue des sogenannten Nereidenmonumentes von Xanthos, von denen sich nach der gewöhnlichen Annahme auch der Amazonenfries des Maussoleums im Prinzip der Anwendung kaum unterscheidet. Aber sie bedecken nicht den Unterbau, sondern sie begrenzen ihn oben und unten; und wenn sie ihn auch wie mit einem Bande umziehen, so ist doch dieses Band weniger ein fest zusammenhaltendes als ein dekorativ schmückendes ohne engeren Zusammenhang mit dem konstruktiven Aufbau des Ganzen. Dass die Gigantomachie eine weit bestimmtere Beziehung zur Gesamtanlage des Baues



Gesamtansicht des Altarbaues

hat, wird jeder leicht empfinden, sofern er nur versucht, in seiner Phantasie an die Stelle des Frieses eine einfache glatte Fläche zu setzen. Der über dem Unterbau errichtete, auch jetzt noch überwiegend leichte und zierliche Säulenbau würde kleinlich erscheinen und durch die wuchtige Massenhaftigkeit des Unterbaues künstlerisch erdrückt werden, letzterer aber wiederum als eine tote Masse wirken. Auch ein Flachrelief wie der Parthenonfries könnte die hier notwendige Erleichterung und Belebung nicht gewähren. Es würde in seinem teppichartigen Charakter sich zur Verkleidung eines Balkengerüstes eignen, an der Ara dagegen den struktiven Charakter eines massiven Unterbaues nicht zur Geltung kommen lassen, vielmehr für das Auge geradezu verhüllen. Kaum günstiger dürfte ein Fries wirken, der etwa nach den Prinzipien der Amazonenkämpfe am Maussoleum ausgeführt wäre. An diesem haben die Figuren allerdings ein höheres Relief, aber sie stehen, eine jede einzeln, in langgedehnten Reihen und lassen einen grossen Teil des Grundes, von dem sie sich abheben, unbedeckt: vom rein architektonisch dekorativen Standpunkte aus betrachtet wirken sie mehr als Linien, denn als Körper. Das ist gerechtfertigt, wo der Fries ein krönendes, nicht ein tragendes Glied bildet, wie sich annähernd schon an einer vergleichenden Betrachtung der verschiedenen Reliefs am Nereidenmonumente erkennen lässt. Nach einem richtigen Gefühle ist, abgesehen von den in „gesperrter Schrift" angelegten Friesen am Tempel

selbst, der grössere untere Fries am Unterbau weit voller komponiert, und die Figuren decken den Grund weit gleichmässiger zu, als an dem kleineren oberen. Nur steht die obere, an den Parthenonfries erinnernde Behandlung der Vorderfläche des Reliefs noch in einem gewissen ungelösten Widerspruche mit der stärkeren Erhebung der Figuren vom Grunde. Dieser Widerspruch musste bei überlebensgrossen und in noch stärkerem Relief gearbeiteten Figuren natürlich noch weit augenfälliger hervortreten. Eine ebene, nach den Gesetzen des Flachreliefs stilistisch gepresste Behandlung der Vorderfläche würde sich in keiner Weise mit der durch die Erhebung des Reliefs bedingten Rundung der Seitenflächen der Figuren vereinigen lassen: die vordere Fläche würde den Eindruck des gitterartig Durchlöcherten machen, ähnlich oder noch mehr als an den ihrer ursprünglichen Bestimmung nach als Felderfüllung gedachten „melischen" Terracottareliefs. — Aber liesse sich diesen Schwierigkeiten nicht durch ein halbstatuarisches Hochrelief begegnen, wie wir es an den Metopen des Parthenon und hier in besonders klarer Auffassung in den Kentaurenkämpfen finden? Die Metope ist ursprünglich ein offener Raum, in welchen der Plastiker unabhängig von konstruktiven Rücksichten seine Figuren als dekorative Füllung hineinsetzt, ohne den Raum damit wirklich schliessen zu wollen. Der Reliefgrund bildet dabei allerdings materiell einen Abschluss, der Idee nach aber nur einen Hintergrund, vor dem sich die Figuren ihm parallel bewegen. Das Metopenrelief steht also in einem prinzipiellen Gegensatze zu den Forderungen, welche die massive Natur des Unterbaues der Ara hinsichtlich ihrer plastischen Ausschmückung erhob.

Um uns über diese Forderungen klarer zu werden, richten wir unsere Aufmerksamkeit jetzt auf ein Monument, welches bei scheinbar geringer Verwandtschaft doch als eine prinzipielle Vorstufe für die Reliefbehandlung der Gigantomachie betrachtet werden muss, nämlich den Fries des Erechtheions. Der ionische Tempel war ursprünglich frieslos. Der Fries hat also im Grunde keine konstruktive Bedeutung, ist aber eben so wenig ein rein dekoratives Glied, sondern eine Art von neutralem Rahmen, der eingeschoben ist, um das zu schwache Gebälk zu verstärken und die Decke nebst der gesamten Dachkonstruktion über die Säulen und den Architrav emporzuheben: ein Rahmen, der deshalb nicht weiter architektonisch gegliedert, sondern einheitlich und in durchaus gleichmässiger Verteilung die auf ihm ruhende Last aufzunehmen geeignet sein soll. Diese tektonische Natur darf durch den bildnerischen Schmuck nicht beeinträchtigt werden: der Rahmen darf nicht durch Abarbeitung geschwächt, sondern der Schmuck muss auf die einheitliche Fläche aufgetragen, aufgesetzt werden. Diese theoretische Auffassung findet wohl an keinem Bauwerke eine so praktische Bestätigung, wie am Erechtheion. Denn hier ist der Fries als bauliches Glied aus schwarzem eleusinischem Stein hergestellt, der bildnerische Schmuck aber war auf diesem dunklen Grunde in einzelnen Figuren oder Gruppen aus weissem Marmor aufgeheftet. Die Figuren sind also nicht aus dem ebenen Grunde herausgearbeitet, sondern sie treten aus dem Grunde heraus, befinden sich ausser oder vor ihm. Der pergamenische Gigantenfries zeigt uns nur die weitere Entwickelung auf der gleichen prinzipiellen Grundlage. Zunächst äusserlich in der formalen Behandlung des Reliefs: die ideelle Einheitlichkeit der Ober- oder Vorderfläche, welche in den früher betrachteten Reliefs mehr oder weniger dominirte, bewahrt nur in so weit ihre Bedeutung, als durch die obere Fläche der starken Platte, aus der die Figuren herausgearbeitet werden, die Grenze gegeben ist, über welche kein Teil der Gestalt hervortreten darf. Selbst diese Schranke aber scheint weniger durch die Reliefstilisierung

der einzelnen Teile gewahrt, als durch die Einordnung der ganzen Gestalt zwischen der vorderen Fläche und dem hinteren Grunde, von dem sich die Figuren abheben. Der Idee nach treten die Figuren nicht dadurch aus dem Grunde heraus, dass dieser je nach Bedürfnis von der Vorderfläche aus vertieft wird, sondern sie stehen vor dem Grunde, sind auf denselben aufgesetzt. Diese Anordnung aber beruht auf denselben inneren Gründen, wie beim Friese des Erechtheion. Wie dort das Dach über dem Architrav, so soll hier der ganze Säulenbau über den Boden emporgehoben werden, und der tragende Unterbau durfte deshalb nicht durch Eckpfeiler oder Pilaster gegliedert werden, welche auf einen nach aussen geöffneten, überdeckten Innenraum hinweisen würden, sondern er musste seinen einheitlichen, ungeteilten Charakter bewahren, da er auf seiner ganzen Länge durch die Säulenstellung gleichmässig belastet wurde. Die tragende Kraft dieses Kerns musste ungeschwächt bleiben und vertrug also nur einen Schmuck auf der Aussenseite. Je schwerer aber die Belastung, um so mehr muss auch der Kampf, der Druck der statischen Kräfte nach aussen in der Dekoration seinen Ausdruck finden. In der Art, wie dies geschehen, liegt die innerste Eigentümlichkeit dieser Reliefs begründet.

Nicht bloss in der Sprache, auch in der Kunst kann die Ausdrucksweise wechseln, und dennoch bleibt die Bedeutung die gleiche: wie an einem massiven Unterbau der Eindruck der Wuchtigkeit durch eine Ausführung in bossirten Quadern (alla rustica), an denen der „Spiegel" aus der streng gefügten Umrahmung in starker Erhebung herausquillt, bedeutend verstärkt wird (Semper Stil II, S. 364), so lässt sich die gleiche Wirkung durch Figurenschmuk erreichen, wenn dieser aus dem festen architektonischen Kern in starkem Relief heraustritt. Manchem wird es vielleicht scheinen, dass sich eine solche Betrachtungsweise zu sehr auf ein abstrakt-theoretisches oder philosophisch-ästhetisches Gebiet verirre. Indessen behauptet Semper gewiss mit Recht, dass die Kunst nun einmal alles umbilde, d. h. dass die Kunst nicht bloss mit den Bedürfnissen der Wirklichkeit rechne, sondern dass sie sich wie die Poesie bildlich, d. h. in Gleichnissen ausdrücke und auf dem Gebiete des Stofflichen und Formalen, wie des Geistigen die tiefgreifendsten Umbildungen nach dem Gesetze der Analogie vollziehe. Eine augenfällige Gewähr für die Richtigkeit dieser Grundanschauungen wird sich aus dem besonderen Charakter des Reliefs selbst ergeben, zunächst aus der Art, wie die Figuren in das Relief gesetzt sind und sich innerhalb desselben bewegen.

Schon bei den geringen Resten des Erechtheionfrieses muss es auffallen, dass die stehenden Figuren ganz überwiegend in der Vorderansicht dargestellt sind. Selbst bei den sitzenden verrät sich das Bestreben, die reine Profilstellung möglichst zu modifiziren; ja man hat den freilich nicht besonders gelungenen Versuch gemacht, sitzende Figuren in voller Vorderansicht darzustellen. Die Gigantomachie zeigt uns nach dieser Seite eine starke Weiterentwickelung und Steigerung. Wir finden Figuren in Vorder- wie in Rückenansicht, viele wenigstens in halber Vorder- oder Rückwendung, so dass Figuren in strenger Profilstellung wie der Gegner der Artemis oder der von Zeus verwundete Gigant fast aus dem allgemeinen Charakter der Erfindung herausfallen. Die ganze Anordnung der Gestalten scheint sich mit Allem, was wir sonst unter „griechischem" Relief zu verstehen gewohnt sind, in einen bewussten Widerspruch zu setzen. Und doch fühlen wir, dass auch diese Anordnung ihre innere Berechtigung hat. Ist es nun richtig, wenn Semper (Stil II, S. 363) in der hervortretenden Bossirung des Quaders den sprechenden Ausdruck der struktiven nach aussen gerichteten Thätigkeit von Druck und Gegendruck findet, so wird uns jetzt

zum Bewusstsein kommen, wie es nur eine Uebersetzung dieses Grundgedankens in die Sprache der bildlichen Darstellung ist, wenn die Figuren der Gigantomachie so häufig vom Grunde weg nach aussen und umgekehrt wieder von aussen nach innen gegen den Grund zurückdrängen. Man hat die Propheten, Sibyllen und andere Gestalten an der Decke der sixtinischen Kapelle als die lebendigen Geister und Verkörperungen der Architektur, als die personifizierten Kräfte des Gewölbes bezeichnet: in dem gleichen Sinne ist die Gigantomachie der lebendig gewordene Grundbau, sind die kämpfenden Gestalten die Verkörperung der Kräfte, welche an dem Grundbau unter der Belastung von oben mit einander in Widerstreit geraten sind.

Die Richtigkeit der hier ausgesprochenen Ansicht lässt sich aber auf einem andern Wege noch tiefer begründen. Wir haben früher den Unterbau der Ara als ein einheitliches Ganze von der Gestalt eines niedrigen Würfels betrachtet, ohne uns vorläufig um die Frage zu kümmern, weshalb die Treppe nicht an denselben angelehnt, sondern in ihn eingeschnitten war. Und doch muss uns diese Treppe veranlassen, die gesammte Anlage der Ara jetzt unter einem veränderten, strenger architektonischen Gesichtspunkte zu betrachten. Die Treppe führt nämlich nicht in ein Gebäude, sondern auf eine Plattform, einen Hofraum, der nur mit Ausschluss des Zuganges von einem Hallenbau umgeben ist. Nur dieser letztere hat eine besondere Fundamentirung nötig: den Stereobat, der in der Regel im Boden verborgen, hier aus diesem herausgehoben und dem Auge sichtbar auch seine eigene Geltung und damit seine besondere künstlerische Gestaltung und Ausschmückung verlangt. Die Treppenwangen sind also hier nicht durch den Ausschnitt des Würfels entstandene Wandflächen; sie sind die Stirnseiten des Stereobats und deshalb musste auch an ihnen wie an den Langseiten jener Widerstreit der struktiven Kräfte seinen bildlichen Ausdruck finden. Die Weiterführung der Reliefs über die Aussenseiten des Vierecks hinaus bis in die Spitzen der Treppenwangen erscheint hiernach nicht mehr als etwas Zufälliges, sie erweist sich als geboten durch die Anforderungen der architektonischen Anlage.

Damit gelangen wir zu der weiteren Erkenntnis, dass das Relief der Gigantomachie überhaupt seiner innersten Natur nach keineswegs malerisch, sondern durchaus architektonisch gedacht ist. Durch einzelne scheinbare oder wirkliche malerische Elemente dürfen wir uns darüber nicht täuschen lassen. Die Darstellung eines Viergespannes z. B. ist darum, weil die vier Pferde in vierfacher Abstufung des Reliefs gebildet sind, noch keineswegs als eine malerische zu bezeichnen. Wir fassen das Ganze unter dem einheitlichen Begriffe des Viergespannes auch als eine künstlerische Einheit zusammen, in der die Reliefbehandlung der verschiedenen Pferde durchaus den gleichen Gesetzen unterliegt, wie die der beiden Arme einer menschlichen Gestalt in Profilstellung. Noch dazu haftet z. B. an dem fragmentirten Zweigespanne der Ara (V des ersten vorläufigen Berichtes) das hintere Ross keineswegs flach auf dem Grunde, sondern bewahrt wenigstens in Kopf und Hals noch fast vollständig seine plastische Rundung. Auf gleicher Linie steht die exceptionelle Bildung der dreifachen Hekate, deren eines Gesicht und einer Arm flach auf dem Grunde liegen, während eine Darstellung der drei Körper nicht einmal andeutend versucht worden ist. Auch die beiden Satyrn neben dem Dionysos, von denen der eine fast vollständig hinter dem andern versteckt ist, erscheinen kaum als selbständig, sondern beinahe wie Attribute des Gottes. Sonst decken sich wohl einzelne, selbst grössere Teile verschiedener Figuren, wie in Reliefs jeder Art, wo die Darstellung besonderer Handlungen eine

solche Deckung oder Kreuzung erfordert; aber eine Anordnung der Figuren in zwei- oder dreifach abgestuften Gründen ist nirgends prinzipiell angestrebt, so sehr auch die grosse Höhe und Rundung des Reliefs darauf hinführen zu müssen scheint: die Figuren sind oft eng zusammen, zwischen und in einander, aber nicht hinter einander geschoben. Am wenigsten ist es also berechtigt, wenn Conze (über das Relief bei den Griechen, in den Sitzungsber. d. Berl. Akad. 1882, S. 571 ff.) diese Art der Reliefbehandlung mit derjenigen an den grossen Reliefs des Grabmals der Julier zu St. Remy in der Provençe (Laborde Mon. de France I, pl. 83 svv.), Werken aus der Zeit zwischen Caesar und Augustus, in eine nahe Beziehung hat setzen wollen. Dort springen Rosse in starker Verkürzung aus dem Hintergrunde hervor oder in denselben hinein, sind Figuren bis zu drei und vier in der Tiefe geordnet, heben sich die hinteren Reihen perspektivisch über die vorderen hervor. Dafür aber sind diese Reliefs durck Eckpfeiler begrenzt, und an der oberen Umrahmung hängen dicke, von Eroten getragene Guirlanden herab: wir blicken also in einen der Idee nach offenen Raum, in eine Tiefe, nicht auf den festen Kern eines Stereobats. Hier also haben „Reliefgemälde" ihre prinzipiell berechtigte Stelle. Am Gigantenfries ist von einer solchen malerischen Vertiefung des Grundes oder der Gründe nirgends die Rede: es herrscht überall nur ein einziger Grund, der Kern des Stereobats, aus dem oder vor den die Gestalten plastisch hervortreten oder gegen den sie an- oder zurückdrängen. Der beste Beweis aber für die fast abstrakte Auffassung des Raumes liegt darin, dass, von einigen schwachen Andeutungen abgesehen, und, obwohl durch den Gegenstand der Darstellung die Aufforderung dazu nahe genug gelegen hätte, wir doch nirgends einer Angabe des Terrains durch Felsen, Bäume und Aehnliches begegnen: sogar der Schein einer landschaftlich malerischen Behandlung sollte vermieden werden.

Bei der Betrachtung eines Monuments unter neuen Gesichtspunkten lassen sich nicht immer alle einzelnen Erscheinungen sofort auf bestimmte Gründe zurückführen. An den Reliefs der Gigantomachie hat man nirgends eine Spur von Färbung nachzuweisen vermocht; so dass wir annehmen müssen, sie habe überhaupt gefehlt. Was wir nun bis jetzt über Polychromie antiker Architektur und Skulptur wissen, genügt wohl, um ihre Existenz innerhalb weiter Grenzen nachzuweisen, nicht aber um die historische Entwickelung in ihren einzelnen Phasen zu verfolgen. Wir müssen uns also vorläufig begnügen, von ihrem Fehlen in Pergamos Akt zu nehmen; doch dürfen wir vielleicht die Frage daran knüpfen, ob die Erklärung für dieses Fehlen nicht in dem besonderen tektonischen Charakter dieser Reliefs, insbesondere in ihrer Stellung am Stereobat zu suchen sei, wenn auch noch andere in veränderten Zeitanschauungen begründete Ursachen dabei mitgewirkt haben mögen.

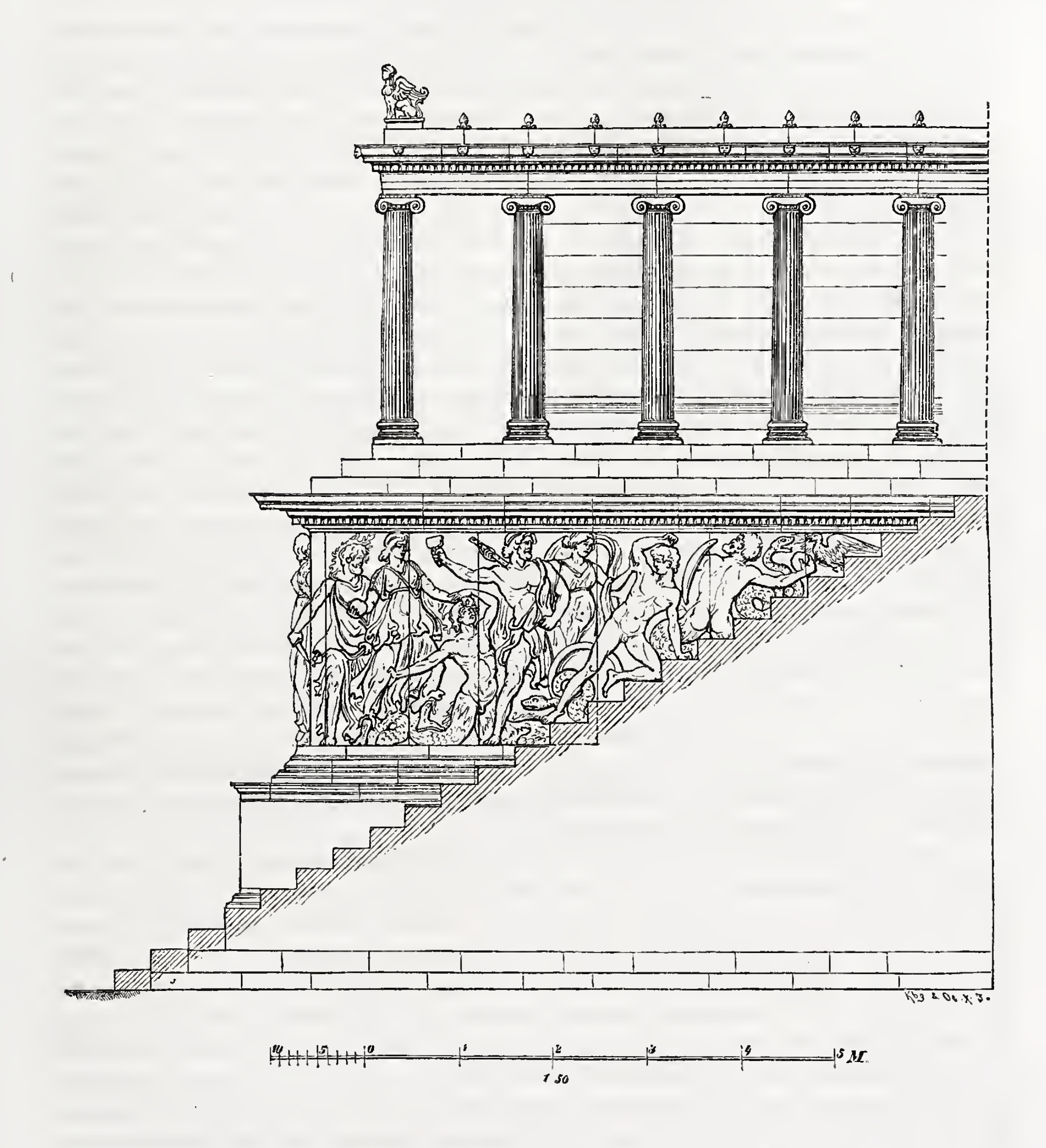
Wo das architektonische Prinzip sich als so entschieden massgebend für Höhe und Tiefe des Reliefs erweist, da wird es sich auch nicht verleugnen können in der Entwickelung der ganzen Komposition nach ihrer Breite. Der Stereobat bildet, wie bemerkt, einen einheitlichen, durch keine architektonische Gliederung unterbrochenen Raum, der von oben gleichmässig belastet, also auch in der Breite gleichmässig gefüllt werden muss. Auch hier werden wir wieder an den einheitlich den Cellenbau umschliessenden Fries des Parthenon erinnert und legen uns die Frage vor, ob eine ähnliche Komposition auch an der pergamenischen Ara ihre Stelle hätte finden können. Der Parthenonfries, in seiner technisch-formalen Behandlung ein Muster des Flach-

reliefstils, ist in seiner Erfindung durchaus malerisch gedacht: da haben wir Figuren einzeln stehend, paarweise nebeneinander, Viergespanne mit Begleitung diesseits und und jenseits, Reiter in Kolonnen von sechs bis sieben Mann Tiefe, die beiden Göttergruppen, die uns in einer zwar nicht materiellen, aber geistigen Perspektive nach einem Mittelgrunde führen, und endlich in dem Priesterpaare eine Gruppe, die uns in das Innere des Tempels, wie in einen Hintergrund, hinweist. Das Ganze lässt sich einem lyrischen Gedichte vergleichen, welches in Versfüsse, Zeilen, Kola und grössere strophische Verbindungen reich und mannigfaltig gegliedert ist. Eine ähnliche Gliederung auf die Ara übertragen würde die Einheitlichkeit der Stereobatfläche auflösen, zerteilen und dadurch zerstören; mit der Gleichmässigkeit der Belastung würde sich die Ungleichartigkeit in der Gruppierung der tragenden Massen in einen bestimmten Widerspruch setzen. Aus dem gleichen Grunde durfte aber auch nicht jede einzelne Seite des Denkmals als eine für sich abgeschlossene Einheit betrachtet werden, in der sich etwa eine oder mehrere einander entsprechende Flügelgruppen um ein sichtbar hervortretendes Centrum gruppiert hätten. Denn die überwiegende Rücksicht auf das Gleichgewicht der Massen nach ihrer horizontalen Verteilung würde die Idee der vertikalen Spannung im Schmucke des Stereobats, wenn überhaupt, doch nicht zu der ihr gebührenden Geltung kommen lassen.

Aber, sagt vielleicht jemand, ist denn in der ununterbrochenen Abfolge von Figuren und Gruppen eine bestimmte Gliederung überhaupt vorhanden, und, wenn vorhanden, ist sie dann in irgend welcher Weise durch dasselbe architektonische Prinzip bedingt, welches wir in der Behandlung des Reliefs nach seiner Höhe als wirksam erkannten? Wir gingen aus von der Gleichmässigkeit der Belastung des Stereobats, und insofern gewiss mit Recht, als der Säulenbau auf der Mitte desselben nicht schwerer lastet als etwa nach den Seiten oder den Flügeln. Und doch herrscht auch hier noch ein Wechsel innerhalb engerer Grenzen, der aber die erste und Grundeigenschaft nicht aufhebt, weil er selbst wieder ein gleichartiger und regelmässiger ist: der Wechsel zwischen Säulen und Interkolumnien. Sollte nicht dieser Wechsel auch in der Gliederung des Bilderschmuckes seinen Ausdruck finden? Sollte nicht der schweren Belastung durch die Säulen eine grössere Widerstandsfähigkeit auch auf Seiten der Figuren entsprechen?

Diese Frage, zuerst nur theoretisch gestellt, fand sofort ihre praktische Beantwortung durch einen Blick auf die relativ am besten erhaltene Abteilung des Frieses, die Komposition an der linken Treppenwange. Den drei ersten Säulen entsprechen genau die drei Hauptkämpfer, die man wohl als metrische Arsen gegenüber den zwischen ihnen liegenden Thesen bezeichnen darf. Damit nicht genug, ist der Abschnitt vor der ersten Arsis, der Raum zunächst der Ecke unter den Stufen des Stylobats durch eine Gottheit ausgefüllt, deren räumliche Bedeutung durchaus einer Aufschlagssilbe, einem Auftakt entspricht. Diese Gestalt und die vor ihr kämpfende Göttin sind nach vorwärts, von der Ecke nach innen gewendet; der nächste kämpfende Gott wirft seine gesammte Kraft etwas rückwärts auf seine rechte Seite, wie um der nun folgenden schwereren Belastung durch das Gewicht der Portikuswand einen erhöhten Widerstand entgegenzusetzen. In der dritten Arsis, dem sich verteidigenden Giganten, verkörpert sich in dem Streben sich aufrecht zu erhalten nicht nur die Widerstandskraft nach oben, sondern in dem seitlichen Aufstützen des Kniees und des linken Armes auch der Kampf gegen den seitlichen Druck

der Treppe, während in dem immer mehr sich verengenden Raume sein noch energisch mitkämpfender Genosse gewissermassen durch den Seitenschub derselben von der Linie der vierten Säule in das Interkolumnium weggedrängt wird. Weiter aber lehrt uns diese Komposition, in welcher Weise sich aus der Strenge der metrischen Gliederung doch auch wieder eine rhythmische Mannigfaltigkeit entwickeln lässt. Da



haben wir unter der ersten, einem Versfusse entsprechenden Säulenweite eine Siegerin und einen Besiegten, unter der zweiten zwei Angreifer, unter der dritten zwei Angegriffene, also eine Dipodie. In dem ersten Gliede stehen Siegerin und Besiegter auf einer Linie von links nach rechs, im zweiten die beistehende Göttin neben dem

vorkämpfenden Gotte, der als Auftakt bezeichnete Dämon aber hinter der Göttin. Wiederum im zweiten füllt die beistehende Göttin den Hintergrund, wie die Wand des Portikus den Hintergrund des Interkolumniums, während dem nach der Tiefe wie nach der Seite offenen Eckinterkolumnium der knieende Besiegte entspricht, über dem sich ein leerer Raum befindet, welcher nur durch den rechten Arm des der folgenden Arsis angehörigen Gottes äusserlich ausgefüllt wird.

Die metrische und rhythmische Wechselwirkung zwischen der Säulenstellung und der Disposition der Figuren liegt hier zu Tage und aus dem einfachen architektonischen Prinzip heraus ist in dem engen Raume eine reiche Mannigfaltigkeit von Kombinationen zur Entwickelung gelangt. Dennoch kann das Bedenken entstehen, ob nicht der Wechsel zwischen Arsen und Thesen in fast hundertfacher Wiederholung um den Umkreis des Monumentes herum durch seine Einförmigkeit zu einer unerträglichen Fessel für den Künstler habe werden müssen. In der That, wenn wir unter einem solchen Gesichtspunkte diejenigen Teile der Reliefs überblicken, welche noch jetzt zusammenhängende Reihen bilden, so lässt sich nicht verkennen, dass die Figuren meist weniger eng und gedrängt angeordnet sind, dass ausserdem die Gespanne und die reitenden Gestalten oft für sich allein einen Raum einnehmen, der das Mass einer einfachen Arsis und Thesis überschreitet. Das ist gewiss nicht Zufall; sondern die lang gedehnten Breitseiten erheischen eine andere Gliederung, als die bis jetzt allein betrachtete Stirnseite, deren Fläche ausserdem durch das Einschneiden der Treppe stark geschmälert wurde. Dazu kommt eine andere Erwägung. Jede Seite des Stereobats bildet zwar eine einheitliche Fläche, aber der Stereobat selbst nicht eine einheitliche Masse: er ist zu einer solchen erst aus einer grossen Zahl von Werkstücken kunstreich gefügt: in der einfachsten und regelmässigsten Weise durch den Wechsel von Läufern und Bindern. An Rustikabauten aber (ich denke besonders an die bastionartigen Vorsprünge der Unterbauten des Palastes Pitti in Florenz) finden wir oft gewaltige schwellenartige Werkstücke eingefügt, die durch ihre Länge den Eindruck der Festigkeit und der horizontalen Bindung wesentlich verstärken. Also zwei Ursachen, die Ausdehnung der Breitseiten und die Natur ihrer horizontalen Fügung verbinden sich, um hier für die Gliederung des Figurenschmuckes nicht die einfache Säulenweite massgebend sein zu lassen, sondern die Arsen und Thesen zu längeren Systemen (Kola) zu verbinden, wobei die doppelte Säulenweite, die Dipodie, als Einheitsmass zu vorwiegender Geltung gelangt.

Am deutlichsten lässt sich diese breitere Handhabung des Prinzips an den äusseren Ecken erkennen, wo ja auch an dem Baue selbst die Fügung eine besondere Sorgfalt erfordert. Unter ihnen mögen wir zunächst einmal diejenige ins Auge fassen, welche der vor der Haupt-, d. h. der Treppenseite gerade in der Mitte stehende Beschauer zu seiner Linken hat. In ihren architektonischen Formen stimmt sie mit der Ecke an der Treppenwange durchaus überein; aber in ihrem Verhältnis zum Bau nimmt sie, eben als eine äussere Ecke, eine andere Stelle ein. Der Beschauer wird von dem angenommenen Standpunkte in der Mitte aus, wenn er schräg gegen die linke Ecke schaut, nicht die äusserste Säule allein, sondern auch die danebenstehende zweite als frei in der Luft stehend und ohne den Hintergrund der Hallenwand erblicken. Dadurch lösen sie sich von der Reihe der übrigen los und bilden für sich eine Art künstlerischer Einheit. Gerade unter ihnen erscheint nun im Relief des Stereobats die Göttermutter auf ihrem Löwen, der von der Ecke bis unter die zweite Säule hineinreicht, so dass also auch hier dieser ganze Raum als Einheit aufgefasst

ist. Die relative Leichtigkeit der Belastung von oben findet dabei ihren sprechenden Ausdruck in dem freien Ansprengen des Tieres, welches trotzdem die Göttin sicher auf seinem Rücken trägt. In dem obersten Winkel links aber, wo unter den Stylobatstufen die Belastung fast ganz aufhört, schwebt ein Adler leicht in den Lüften. So bildet also diese Ecke einen bestimmten Gegensatz zu der früher betrachteten an der Treppenwange. Man versuche aber einmal, die Löwin mit der Göttin an die letztere Stelle, oder umgekehrt die Figuren an die äussere Ecke zu versetzen, und es wird sofort in die Augen springen, wie jede der beiden Compositionen herausgewachsen ist aus der Stelle, welche sie einnimmt, unter Berücksichtigung des Standpunktes, auf welchen der Beschauer ihnen gegenüber sich zu stellen in der Lage war. Namentlich an der Treppenwange erklärt sich das Enge und Gedrängte in Composition und Rhythmik nicht nur aus der Beschränktheit des Raumes, sondern auch aus dem Umstande, dass die Figuren hier nur aus der Nähe, eigentlich nur von den unteren Stufen der Treppe aus betrachtet werden konnten.

Zwischen diesen beiden Ecken befindet sich eine dritte, an der Aussenseite unmittelbar neben der Treppe. In der Ausschmückung derselben nimmt Amphitrite mit ihrem Gegner (Y) der Breite nach ungefähr eben so viel Raum ein, wie die Göttermutter mit dem Löwen, und wie diese ist sie nach der Mitte (der Halbseite) gewendet, nach welcher auch ihr Gegner zurückweist. Oben aber in der Spitze fehlt der Adler, offenbar weil diese Ecke eine nähere Beziehung nur zu der ihr gegenüberstehenden unmittelbar rechts von der Treppe hatte, wo ebenso wie Amphitrite nach links, Dionysos nach rechts voranstürmt. Dagegen kehrt der Adler wieder an der äusseren Ecke des rechten Flügelbaues, ohne Zweifel um hier einen der Ecke des linken Flügels streng entsprechenden symmetrischen Abschluss zu gewähren. Ausserdem erinnert ein mitkämpfender Hund wenigstens äusserlich an den Löwen der Gegenseite, ohne freilich ihn völlig aufzuwiegen. Bei der Gruppe der Kämpfenden selbst aber ist die ungefähr gleiche Ausdehnung etwa abgerechnet, eine strengere Entsprechung nicht beabsichtigt, ja der Rhythmus der Komposition ist sogar durchaus verändert. In dem Giganten, der nach auswärts drängt, aber oben von der Göttin rückwärts gerissen und unten durch den Hund zurückgehalten wird, symbolisirt sich in der unteren Hälfte die durch den Druck der Architektur von oben verursachte seitliche Spannung nach aussen, in der oberen dagegen durch das der Vorwärtsbewegung gerade entgegengesetzte Zurückhalten die Spannung nach innen.

Die übrigen drei Seiten des Monumentes entbehren der Gliederung durch den Treppenbau, und der Beschauer ist daher in der Wahl seines Standpunktes weit weniger gebunden; er wird nicht so bestimmt auf die Mitte oder auf die Ecken hingewiesen, sondern bewegt sich gegenüber der langgedehnten, von einem einzigen Punkte kaum zu übersehenden Fläche frei nach rechts, nach links oder gegen die Mitte. Immer aber bilden die Ecken einen äusseren Abschluss, und da hier der Bau, wie schon bemerkt, um fest zusammenzuhalten, einer besonders sorgfältigen Fügung bedarf, so werden wir auch an die Figurenkompositionen ähnliche Forderungen zu stellen berechtigt sein. Dies bewährt sich bei den an die Vorderseite zunächst anstossenden Ecken sogar im Gegenständlichen der Darstellung: als augenfällige Bindeglieder sind in die auf die Göttermutter mit dem Löwen folgenden Gruppen zwei Löwen eingeflochten, und ebenso entsprechen an den entgegengesetzten Ecken zwei grosse Hunde auf der Nebenseite dem einen auf der vorderen. Weiter aber zeigt sich die Entsprechung darin, dass der erste räumliche Abschnitt unter die zweite Säule

gelegt ist, wenn auch innerhalb dieser metrischen Einheit gleichzeitig ein Wechsel im Rhythmus erstrebt ist. Denn während an der Südostecke der schlangenfüssige Gigant auf der Vorderseite gewaltsam nach rückwärts gezerrt wird, wendet sich der ihm entsprechende auf der Nebenseite (C) mit dem Oberkörper zu kräftiger Abwehr nach rückwärts und hemmt dadurch für den Augenblick das Voranstürmen seiner Gegnerin Hekate, so dass also das Verhältnis der sich bekämpfenden Kräfte gerade umgekehrt wird und doch beide Male die ganze Handlung nach rückwärts drängt, wie um dem nun beginnenden grösseren Drucke von oben gegen die Ecke einen energischen Widerstand zu leisten. Fast noch eigentümlicher symbolisiert sich der Widerstreit der gegen die Ecken wirksamen statischen Kräfte an der Westseite, wo dem nach innen ansprengenden Löwen ein gestürzter Gigant den linken Fuss in die Weiche stemmt: ein sprechendes Bild der Ausgleichung von Druck und Gegendruck.

Es scheint nicht angemessen, schon jetzt, wenigstens an dieser Stelle auf weitere Untersuchungen im Einzelnen namentlich über die Längenseiten einzugehen. Es ist bisher noch nicht gelungen, grössere Reihen von Gruppen ganz ohne Lücken so zusammenzuordnen, dass sich der aus der Weite der Intercolumien gewonnene Massstab schlechthin für die Prüfung ihrer Gliederung verwerten liesse. Selbst eine einigermassen genaue Messung der einzelnen Platten vermag hier noch nicht zum Ziele zu führen: es müsste zum mindesten die Möglichkeit geboten sein, während der Untersuchung jeden Augenblick zu den Originalen zurückzukehren und die Messungen je nach Bedürfnis zu wiederholen. Beruhen aber die hier aufgestellten Gesichtspunkte auf einer richtigen Grundanschauung, so werden sie bei der Ordnung selbst und bei einer definitiven Aufstellung nicht wohl ausser Acht gelassen werden dürfen: sie mögen z. B. für die Berechnung kleinerer Lücken sich nützlich erweisen, während jeder Fortschritt im Einzelnen vielleicht wieder zur Aufstellung neuer Gesichtspunkte führen wird. So lässt sich z. B. im Augenblick noch nicht absehen, ob nicht der Vergleich mit Versfüssen, metrischen Längen und Kürzen eine noch weitere Anwendung auf gewisse Einschnitte in der Komposition der Gruppen gestattet, die in ihrer Bedeutung etwa den Caesuren innerhalb eines Verses entsprechen dürften. Und ebenso wird es sich vielleicht später einmal auf bestimmte Gründe zurückführen lassen, dass die beiden grossen Gruppen des Zeus und der Athene, die wir uns gern etwa in der Mitte der Ostseite denken möchten, sich nicht um einen sichtbaren Mittelpunkt ordnen, sondern in divergierender Richtung auseinandergehen, während umgekehrt die aufrechtstehende Ringergruppe des löwenköpfigen Giganten nicht ungeeignet erscheinen dürfte, um als eine Art Mittelpunkt für andere sie umgebende Gruppen zu dienen.

Hier muss also Manches der Zukunft anheimgestellt bleiben. Schon jetzt aber lässt sich die Bedeutung des tektonischen Prinzips auch für die vertikale Gliederung der Komposition nachweisn. Von einer solchen ist z. B. beim Parthenonfries eigentlich gar nicht die Rede. Die Gestalten ordnen sich die eine nach der andern, und auf der Hälfte der beiden Langseiten finden wir in dem unteren Drittel der Komposition nichts als Hunderte von Pferdebeinen. Am Friese des Maussoleums begegnen wir am Boden hin und wieder einem ausgestreckten Toten; aber dem Charakter des Reliefs entsprechend dienen sie mehr zur linearen Verknüpfung der Gruppen, als dass sie durch ihre körperliche Masse wirken sollten. Auch an dem grösseren Friese des Nereidenmonumentes, obwohl er voller komponirt ist, zeigt sich doch in dieser Beziehung keine prinzipielle Veränderung. Dagegen ist bei den pergamenischen Reliefs

die Verteilung der Massen von unten nach oben keineswegs indifferent, sondern mit Bewusstsein ungleichmässig. Von den Giganten lasten nicht wenige schon wegen ihrer Schlangenfüssigkeit weit schwerer als andere menschliche Wesen mit dem ganzen Gewicht ihrer Körper auf ihrem mütterlichen Elemente, der Erde. Andere liegen tot oder verwundet am Boden oder versuchen nur mühsam sich aufzurichten. Hier unten kämpfen auch der eine Löwe und die drei Hunde, und endlich füllt sich der untere Raum noch durch die langen Gewänder nicht nur der Frauen, sondern auch des Zeus und anderer männlicher Gestalten. Im Gegensatz hierzu macht der obere Teil des Reliefs zwar nirgends den Eindruck der Leere; aber was ihn anfüllt, das sind die leichten nach oben emporgerichteten Flügel der Giganten und der Nike, die schwebenden Adler, die in lebendigster Handlung ausgestreckten und erhobenen Arme: Alles Dinge, welche die Entwickelung einer reichen Fülle von Linien und Flächen begünstigen, aber durch ihre Leichtigkeit den vollsten Gegensatz zu den unten auf dem Boden lastenden Massen bilden. Also auch hier tritt uns in den Figurenkompositionen der tektonische Gedanke der nach unten zunehmenden Belastung und des Emporstrebens und Emporwachsens von unten nach oben wieder in voller Deutlichkeit entgegen; und wenn wir uns dieses Verhältnisses nicht sofort in vollem Umfange bewusst werden, so liegt der Grund wohl nur in dem Umstande, dass die ganze Kompositionsweise zunächst noch mehr aus dem Inhalte der Darstellung als aus dem Raume herausgewachsen scheint, dass also hier tektonisches Prinzip und Inhalt sich nicht nur gegenseitig bedingen, sondern bis zur vollständigen Deckung in einander greifen.

Diese letzten Bemerkungen leiten uns aber zu einem neuen Gebiete von Betrachtungen über, zu dem Verhältnis von Form und Gedanke, die sich zwar dem Begriffe nach von einander trennen lassen, aber nach einem Worte Welckers „in geheimnisvoller Tiefe" bis zur Einheit mit einander verbunden sind.

Wir haben bisher die Figurenkompositionen nach ihrem tektonischen Zwecke untersucht. Aber sie sind zusammengesetzt nicht nur aus lebendigen Geschöpfen, die etwa wie Tiere in friesartigen Zusammenstellungen sich einfach den architektonischen Linien unterordnen, sondern aus menschlichen Gestalten, welche in bewegter Handlung einen bestimmten mythologisch-poetischen Inhalt künstlerisch gestalten sollen. Durfte nun der Künstler mit diesem Inhalte frei und ohne Schranken schalten und walten? Blicken wir auf die lebendige, ja oft wilde Energie der Handlung in den einzelnen Gruppen, so möchte man geneigt sein diese Frage zu bejahen. Und doch war der Künstler auch hier gebunden durch die architektonischen Grundbedingungen des Ganzen, gebunden freilich durch die Schranken des Gesetzes, frei aber innerhalb dieser Schranken. Die Einheitlichkeit des Raumes verlangte einen einheitlichen Gegenstand. Dieser Forderung unterwarf sich der Künstler; aber frei wählte er; und schwerlich hätte er eine passendere Wahl treffen können, als die Gigantomachie, ein einheitliches Thema, welches eine Entwickelung zur grössten Mannigfaltigkeit gestattete. Weiter aber durfte das mechanisch architektonische Gleichgewicht der Massen nicht gestört werden durch eine Ungleichartigkeit des geistigen Inhaltes. Wie also vom tektonischen Standpunkte aus eine centrale Komposition nicht zulässig war, so durfte auch geistig nicht ein einziger Mittelpunkt das Ganze in der Weise beherrschen, dass sich alles ihm untergeordnet, nur auf auf ihn bezogen hätte. Deshalb bildet Zeus wohl die Hauptfigur einer etwas grösseren Gruppe, aber keineswegs den Mittelpunkt auch nur einer der vier Seiten der Ara. Er erscheint unruhig, in lebhafter

Erregung: denn die Ruhe, die sonst seiner Majestät eine höhere Würde verleiht, würde den geistigen Rhythmus, die allgemeine Stimmung unterbrechen. Die ganze Gruppe durfte nicht einmal die benachbarte, zu ihr in bestimmter Beziehung stehende der Athene an geistiger Bedeutung überrragen; und so ist, um gegenüber der gewaltigen Kraft des Zeus das Gleichgewicht herzustellen, der Gestalt der Athene die auf sie zuschwebende Nike wie zur Verstärkung ihres Ansehens beigegeben. Aber auch hinsichtlich des ethischen Gehaltes, der Seelenstimmung, des Empfindungslebens, muss sich jede kleinere Gruppe, jede einzelne Figur dem allgemeinen Gesetz, dem allgemeinen Grundton unterordnen. Es muss äusserlich betrachtet in hohem Masse auffällig erscheinen, aber es ist Thatsache, dass zwischen den einzelnen Gestalten, seien es Götter oder seien es Giganten, sich nirgends eine innere Beziehung, ein Zeichen, sagen wir einmal, rein menschlicher Teilnahme, nirgends auch ein Ausdruck reinen Seelenschmerzes zeigt. Indessen versuchen wir nur einmal in diese Kompositionen eine Gestalt von dem hochtragischen Pathos des Laokoon, eine Gruppe wie die des sein Weib und dann sich selbst tötenden Galliers oder auch nur den sterbenden Fechter in der hoffnungslosen Entsagung seines Schmerzes zu setzen: wir finden keinen Platz für sie. Sie würden uns zu sehr an eine Stelle fesseln, und damit wäre das Gleichgewicht gestört. So fällt z. B. die Gestalt des in seiner Haltung an den sterbenden Fechter erinnernden Gefallenen zu Füssen des Apollo eigentlich aus der allgemeinen Stimmung des Ganzen heraus. Im wilden Kampfgewühle ist für gewisse Arten des Empfindens und Fühlens kein Raum; hier aber befinden wir uns eben noch mitten in diesem Kampfe, dem Kampfe entfesselter Kraft wilder elementarer Mächte, die von den höheren Mächten des Lichtes und des Geistes in ihre Schranken zurückgewiesen und vernichtet werden. Und dieser Kampf ist nur der künstlerische Ausdruck der in dem Baue selbst, welchen er schmückt, wirkenden statisch-mechanischen Kräfte des Druckes und Gegendruckes.

Die Reliefs der Ara erscheinen hiernach in einem durchaus veränderten Lichte. Es springt in die Augen, dass sie mit Werken von der Art des Laokoon durchaus nicht auf eine und dieselbe Linie gestellt werden dürfen. Das sind durchaus freie Schöpfungen, die jede an und für sich als selbständiges Kunstwerk dastehen. Bei ihnen ist der Künstler nicht nur frei in der Wahl seines Gegenstandes, er ist auch nicht gebunden in der Wahl der Form, der künstlerischen Ausgestaltung der Idee. Nur aus der Idee heraus soll er die entsprechende künstlerische Form der Darstellung finden, und diese Idee wiederum soll bis in die feinsten Spitzen hinein das Ganze durchdringen. Die pergamenischen Skulpturen haben von vornherein die Aufgabe, einem bestimmten Zwecke zu dienen; es ist also bei ihrer Beurteilung nicht ein absoluter, sondern ein relativer durch diesen Zweck bestimmter Massstab anzulegen. Die erste Forderung ist die Erfüllung dieses Zweckes, und erst nach dessen Erfüllung dürfen andere Forderungen in Betracht gezogen werden. Trotz der Ausführung in überlebensgrossem Massstabe fallen also die Reliefs der Gigantomachie unter den Gesichtspunkt der tektonisch-dekorativen Kunst.

Um uns die Bedeutung dieses Gesichtspunktes klar zu machen versetzen wir uns einmal mit einem starken Sprunge rückwärts in die Zeit der Anfänge der griechischen Kunst. Dort begegnen wir der Beschreibung des homerischen Schildes als des ältesten uns bekannten umfangreichen Werkes einer noch durchaus dekorativen Kunst, in welchem die Grundprinzipien derselben in stärkster Weise hervortreten. Das Erste, die fest gegebene Grundlage, bildet hier der Raum, dessen Gliederung

gewissermassen organisch aus der Form und der Fügung des Schildes selbst herauswächst. Das Zweite ist der Gedanke, die der künstlerischen Ausschmückung zu Grunde liegende poetische Idee, die sich auf der gegebenen Gliederung des Raumes entfaltet und gerade so aus dieser herauswächst, wie diese selbst aus den tektonischen Bedingungen des Schildes, so dass sich beides zu einer untrennbaren Einheit verbindet und man zweifeln könnte, was früher dagewesen, der gegebene Raum oder die künstlerische Idee, die sich den Raum erst für ihre Zwecke geschaffen habe. Die Ausführung des Einzelnen tritt dagegen in den Hintergrund. Ja wenn man einerseits an dieser Idee, einer Darstellung des Alls und des gesammten Erdenlebens, als einer zu weiten und zu umfassenden Anstoss genommen hat, wenn wir andererseits die Empfindung haben, dass die neueren Versuche einer Rekonstruktion fast überall an Ueberladung leiden, so möchte man glauben, dass eine Durchbildung des Einzelnen mit allen Mitteln einer vollendeten Kunst dem Beschauer zu viel zumute. Es scheint vielmehr, dass der Reichtum der Idee zu voller Geltung nur bei einer Beschränkung in der Ausführung zu gelangen vermöge, wie sie gerade der noch nicht entwickelten ältesten Kunst eigen ist, welche sich begnügt, durch Gestalten von kindlich einfachster, aber scharf ausgeprägter Schematisierung in Stellung und Bewegung eine Handlung und durch die Handlung einen Gedanken mehr andeutend, aber dennoch klar auszudrücken, ohne unsere Aufmerksamkeit durch eine zu sehr ins Einzelne gehende Ausführung von der Hauptsache abzulenken.

Auf der Höhe der griechischen Kunst steht der Fries des Parthenon, entstanden unter wesentlich andern Bedingungen als der Schild des Achilles und die pergamenische Ara, aber in hervorragendem Masse ein Werk dekorativer Kunst. Auch hier ist das zuerst Gegebene der Raum nach seiner Gliederung in Vorder-, Rück- und Nebenseiten, die untereinander nicht gleichwertig doch zugleich zu einer Einheit zusammengefasst sind. Das Zweite ist wiederum der Gedanke, die Idee des Ganzen, die sich nicht etwa nur in, sondern aus dem Raume heraus, hier sogar aus der Besonderheit der Lage des Tempels von der Rückseite nach der Vorderseite zu entwickelt. Die Ausführung ist allerdings eine der höchsten Blüte der Kunst entsprechende; und doch gilt auch hier, wie vom Schilde, dass sie dem Gedanken untergeordnet ist und, für sich betrachtet, dem Beschauer nicht zu viel zumutet. Sehen wir von den absichtlich gelockerten Reitergruppen der Rückseite als der Einleitung zum Hauptthema ab, die in ihrer Zerstreutheit eine Unterordnung unter einen einheitlichen Gedanken nicht darbieten, sondern recht absichtlich erst suchen lassen, so bewundern wir zunächst den Reiterzug, der auf jeder der beiden Langseiten etwa die Hälfte des Raumes einnimmt. Er bildet eine grosse Masse, nur leicht, wie eine Melodie durch den Takt, in Rotten getheilt. Diese Gliederung genügt für die Ordnung des Ganzen, eine Ordnung, deren Strenge ausserdem rhythmisch gemildert wird durch freie Variationen im Einzelnen, welche nie die Schranken dieser Ordnung durchbrechen, nie unser Interesse über das, was die Natur des Zuges bildet, hinaus in Anspruch nehmen. Diese Gleichmässigkeit, diese Zurückhaltung durchdringt aber, wie den Reiterzug, so das Ganze, nicht bloss den Zug der Wagen, der Fussgänger, der verschiedenen bei dem Opferzuge Bediensteten: selbst die Götterversammlung fällt nicht heraus aus der Stimmung des Ganzen, und auch innerhalb dieser Versammlung beansprucht kein Einzelner ein unbedingtes Uebergewicht; selbst Zeus ist nur der erste unter seines Gleichen. Das liegt nicht etwa in der Sache, im Thema, sondern in der Auffassung des Themas für den besonderen Zweck. Der Künstler verzichtet freiwillig darauf, alle Schönheiten im

Einzelnen zu entwickeln, die sich bei voller Freiheit aus dem Thema entwickeln liessen; er begnügt sich mit denen, welche der dekorative Zweck verträgt. Gerade dadurch aber, dass uns nichts stört, nichts überwiegend in Anspruch nimmt und doch unser Interesse von Anfang bis zu Ende wach erhalten wird, ist dieser dekorative Zweck im höchsten Sinne erfüllt.

Die pergamenische Ara führt uns an das Ende der griechischen Kunstentwicklung; aber auch hier ist noch immer das zuerst Gegebene der Raum, und zwar nicht eine einfache ebene Fläche, die künstlerisch angefüllt oder, wie am Parthenon die ursprüngliche Triglyphengliederung, wie mit einem schmuckreichen Teppich zugedeckt werden soll, sondern die äussere Fläche eines struktiven Körpers, in deren Ausschmückung die innere Natur dieses Körpers, die in demselben wirkenden statischen und mechanischen Kräfte zum Ausdruck gelangen sollen. In der Erfüllung dieser Aufgabe, der Lösung dieses in erster Linie architektonischen Problems zeigt sich der Künstler (denn diesen Teil der Erfindung werden wir doch nur auf einen einzigen Künstler zurückführen dürfen) als den Geistern der besten Zeit durchaus congenial und ebenbürtig. Aus den tiefsten Grundanschauungen der griechischen Kunst heraus wird er der neuen Aufgabe gerecht; und namentlich die ganz neue Art der Reliefbehandlung ist eine hervorragende That griechischen Künstlergeistes. Das Zweite ist auch hier noch immer der Gedanke, die Wahl des Gegenstandes, der sich mit der architektonischen Aufgabe deckt und aus ihr herauswächst: der Kampf und Widerstreit, die Bändigung der elementaren Kräfte durch die Mächte einer höheren Intelligenz als Versinnbildlichung der in der Materie ruhenden, aber durch das Gesetz gebundenen Kräfte. Auch diese zweite Forderung ist mit dem vollen Masse echter Genialität und Originalität erfüllt.

Ich darf wohl behaupten, dass man an diese gegenseitige Durchdringung von Bauwerk und Bildwerk bisher kaum gedacht, dass sich wenigstens noch niemand von derselben bestimmte Rechenschaft abgelegt hat. Darum war aber doch das Verhältnis selbst bisher schon immer vorhanden. Als ich früher einmal (bei H. Grimm über Künstler und Kunstwerke II) den Nachweis zu liefern unternahm, dass die Komposition der Wandgemälde Raphaels im Vatikan auf das Innigste verwachsen sei mit den geometrischen Linien, die sich im Zusammenhange der Architektur und der Umgrenzung des gegebenen Raumes entwickeln lassen, musste ich darauf hinweisen, dass dasjenige Verdienst, welches Raphael wie keinen andren der Neueren den Künstlern des Altertums als ebenbürtig an die Seite stellt, auf der Beobachtung eben dieser ewigen und unabänderlichen Gesetze beruhe, die von den Forderungen der besonderen malerischen Aufgabe unabhängig schon durch die äusseren Bedingungen, unter denen diese Schöpfungen entstanden, Erfüllung heischten. „Wir empfinden sofort und ohne bewusstes Nachdenken angesichts jener Werke das Walten jener ewigen Gesetze und gewinnen dadurch das Gefühl jener inneren Beruhigung und Befriedigung, ohne welche wahrer Genuss nicht denkbar ist.“ So glaube ich behaupten zu dürfen, dass jene Wechselbeziehungen zwischen Bau- und Bildwerk auch bei den pergamenischen Skulpturen schon bisher unbewusst auf den Beschauer gewirkt haben, dass das unbewusste Gefühl, es sei hier ein grosses Problem nach seinen Grundvoraussetzungen mit genialem Blicke gelöst, jene innere Beruhigung und Befriedigung erzeugt habe, die in der hohen Bewunderung dieser Skulpturen so vielfachen Ausdruck gefunden hat.

Mit dieser Wirkung hängt es aber offenbar zusammen, dass der Beschauer

ebenso unbewusst gewisse Anforderungen, die er an Werke anderer Art zu stellen gewohnt ist, hier gar nicht erhebt. Dahin gehört, dass, obwohl der Zweck des gesammten Baues, sowie der Gegenstand der Darstellung selbst ein religiöser ist, doch das Fehlen eines spezifisch religiösen Elementes, auf welches oben ausführlich hingewiesen wurde, gar nicht empfunden wird. Wir verlangen nicht eine Verherrlichung des einen oder des anderen Gottes, wo alle, ein jeder nach seiner Kraft und der besonderen Art der Bewaffnung in Anspruch genommen wird, wo sie alle als eine einzige einheitliche Potenz gegen eine andere, mit gleichen Ansprüchen auftretende Potenz im Kampfe begriffen sind. Um uns hierüber noch klarer zu werden, setzen wir einmal unter den gleichen architektonischen Bedingungen an die Stelle der Gigantomachie eine Hunnenschlacht oder etwa den Vernichtungskampf der christlichen Civilisation gegen den Islam, und fragen uns, ob darin wohl einzelne hervorragende Heldenabenteuer oder noch so schöne, menschlich rührende Züge und Episoden, wie etwa die Fortschaffung, Pflege der Verwundeten oder Totenklage einen passenden Platz finden dürften? Sie würden uns mehr zerstreuen und verwirren und von der welthistorischen Bedeutung des Ganzen abziehen.

So müssen wir schliesslich anerkennen, dass die Künstler sich von einem innerlich vollkommen berechtigten Empfinden haben leiten lassen, wenn sie das gesammte psychologische Element in den Hintergrund drängten und in der Entwickelung des Themas den Kampf als Kampf in der Mannigfaltigkeit seiner materiellen Phasen in den Vordergrund stellten.

Sind damit die Grundbedingungen einer tektonisch dekorativen Kunst erfüllt, so durfte nun allerdings in der technisch-künstlerischen Ausführung des Einzelnen den mannigfach veränderten Bedingungen, wie sie durch die Anschauungen der Zeit und andere Verhältnisse gegeben waren, entsprechende Rechnung getragen werden. Nur sollen wir uns dieser Grenzen bewusst bleiben und uns nicht durch den äusseren Glanz der Darstellung verleiten lassen, diese Arbeiten über andere zu erheben, welche, unter ganz verschiedenen Voraussetzungen entstanden, auch anderen und zum Teil höheren Anforderungen entsprechen. Wollen wir einmal vergleichen, so mögen wir vielmehr unsern Blick von der vorhergehenden griechischen Kunst ab und auf die Kunst anderer Völker und Zeiten hinlenken und uns fragen, welchen Erscheinungen wir dort allerdings nicht unter durchaus entsprechenden, aber doch annähernd analogen Verhältnissen begegnen.

Nur zwölf Jahre nach Raphaels frühzeitigem Tode begann sein bedeutendster Schüler Giulio Romano zu Mantua im Palazzo del Tè den Sturz der Giganten zu malen, also denselben Gegenstand, welchen die Pergamener plastisch ausführten. Indem es der Zufall fügte, dass ich wenige Tage nach meiner ersten Bekanntschaft mit diesen Skulpturen auch ihr malerisches Gegenstück zu betrachten Gelegenheit hatte, musste mir eine vielfache Verwandtschaft zwischen beiden Werken besonders lebendig vor Augen treten. Beide gehören einer Entwickelung der Kunst zweier ververschiedener Völker und Zeiten an, die ihren Höhepunkt bereits überschritten hatte. Beide befinden sich im Vollbesitze aller Mittel der Kunst und sind verwandt in dem Bestreben, mit Hülfe dieser Mittel alles Frühere zu überbieten, freilich nicht in der Tiefe geistiger Auffassung, aber doch in äusserer Grossartigkeit, in der Steigerung gewaltiger Kraftentwickelung, in der rhetorischen Wirkung, in der Virtuosität der Ausführung. Beiden endlich ist gemeinsam, dass sie an einen gegebenen Raum gebunden und im Zusammenhange mit demselben entstanden sind. Um so lehrreicher

sind nun aber die Verschiedenheiten, die sich in der Auffassung der antiken und der modernen Kunst herausstellen. Dass Giulio Romano von der antiken Tradition abweicht, indem er Zeus allein seinen Blitz schleudern lässt und die gewaltige Macht des Gottes dadurch zu veranschaulichen strebt, dass die anderen Götter, selbst Athene nicht ausgenommen, vor Schrecken scheu zurückweichen, kommt hier weniger in Betracht. Wenn aber der antike Künstler nur einmal, bei der Darstellung des stiernackigen Giganten, sich auf der bedenklichen Grenze bewegt, welche die künstlerische Auffassung einer gewaltigen elementaren Naturkraft von der einer wilden Brutalität scheidet, so lässt sich nicht leugnen, dass Giulio Romano bei seiner Darstellung der Giganten in formal-künstlerischer wie ideeller Auffassung die Grenzen stark überschritten hat und in derbe Plumpheit der Form und roheste Wildheit im Ausdruck verfallen ist. Noch charakteristischer ist es endlich, dass er in dem Zimmer, welches er auszumalen hatte, Fenster vermauern, die Ecken abrunden, an Thür- und Fensteröffnungen unregelmässige Steinmassen einfügen liess, als solle mit den Giganten auch die Erde in ihren Grundvesten erschüttert erscheinen und zusammenstürzen. Gerade darin tritt ein tief innerlicher Gegensatz zur Auffassung der antiken Kunst deutlich zu Tage. Während die Bildwerke der Ara nur innerhalb der Bedingungen des gegebenen Raumes existieren, wird von Giulio Romano der architektonische Raum gewissermassen vernichtet, um einer durchaus willkürlichen Phantasie um so freier die Zügel schiessen zu lassen.

Man wird vielleicht in solchen Uebertreibungen nur die subjektive Verirrung eines einzelnen Künstlers erkennen wollen. Aber auch diese giebt doch ein Anzeichen dafür ab, dass die Bande des Classicismus bereits gelöst waren; und wenn später die eklektische Schule der Bologneser noch einmal zu grösserer Mässigung zurückkehrt, so bewahren doch die allgemeinen Tendenzen, das Streben nach Kolossalität, nach Darlegung der ausgebreitetsten technischen und formalen Kenntnissse, so wie eines rhetorisch gesteigerten Pathos auch bei ihnen ihre volle Geltung. Gehen wir aber noch weiter herab, so finden wir Werke, wie das Deckengemälde der Kirche S. Ignazio in Rom von dem Jesuiten Pozzi: selbst hier noch müssen wir die Virtuosität der Technik, der Zeichnung, überhaupt des künstlerischen Machwerks in hohem Grade bewundern. Aber es ist charakteristisch, dass gerade eine besondere Art künstlerischen Wissens, eine seltene Kenntnis der Perspektive von den mathematisch tektonischen Prinzipien abführt und dazu dient, alles einfach Natürliche in Stellungen und Bewegungen zu meiden, die Gestalten von einem nach eigenem Belieben gewählten Augenpunkte aus in den gekünsteltsten, gewaltsamsten und abenteuerlichsten Stellungen zu zeigen, den gegebenen Raum des Gewölbes vollständig zu negiren und in ein unbegrenztes, über dem Schiffe der Kirche gewissermassen offenes Himmelsgewölbe aufzulösen.

Werke solcher Art lassen sich mit der Gigantomachie kaum noch vergleichen: was ihnen etwa noch gemeinsam ist, tritt gegenüber den Verschiedenheiten, welche sie von einander trennen, durchaus in den Hintergrund. In der That bringt uns die Hinweisung auf die Werke der Neuzeit den Gegensatz zwischen antiker und neuerer Kunst zum vollsten Bewusstsein; und die Gigantomachie tritt dadurch als ein noch durchaus griechisches Werk in die vorteilhafteste Beleuchtung. Ja die Strenge der Kritik, welche wir an ihr bei der analytischen Prüfung ausgeübt haben, wird in einem wesentlich gemilderten Lichte erscheinen, wenn wir uns jetzt erinnern, dass dieser griechische Grundcharakter in den bisherigen Erörterungen nirgends in Zweifel gezogen

wurde, vielmehr überall die Voraussetzung der Beurteilung bildete. Dass innerhalb dieser Begrenzung der höchste Massstab angelegt wurde, geschah keineswegs nur um zu loben oder zu tadeln, sondern um die einzelnen Erscheinungen nach ihrem inneren Wesen zu begreifen und als notwendig in dem Entwickelungsgange der griechischen Kunst nachzuweisen. Hierbei durfte allerdings eine Gleichstellung mit der Kunst der voralexandrinischen Zeit selbstverständlich als ausgeschlossen betrachtet werden. Es konnte sich also im wesentlichen nur um das Verhältnis zur „alexandrinischen" Zeit handeln, die wir uns schon längst als die hellenistische der klassisch-hellenischen gegenüberzustellen gewöhnt hatten. Wie in Literatur und Poesie, so war dieselbe auch in der Kunst durch ein gewaltiges Wissen und Können charakterisiert, das uns aber in den bisher bekannten Werken nicht als Selbstzweck, sondern nur als Mittel zu einem höheren Zweck entgegentrat, sei es, dass in den historischen Skulpturen die für das Griechentum entscheidenden Kämpfe mit eindringlichster Wahrheit geschildert, sei es dass durch die Darstellung des tragischen Geschickes eines Laokoon das menschliche Gemüt in seinen Tiefen erschüttert und durch Furcht und Mitleid gereinigt und geläutert werden sollte. Damit schien das letzte Ziel der Plastik erreicht, über welches hinaus eine noch höhere Anspannung zur Vernichtung ihres eigenen Wesens hätte führen müssen. Als nun durch die Entdeckung der Gigantomachie das Material der Forschung eine bedeutende Bereicherung erfuhr, musste sich natürlich zuerst die Frage aufdrängen, wie weit durch dieselbe unsere bisherigen Anschauungen ihre Bestätigung finden oder einer Berichtigung bedürfen möchten. Die zu diesem Behufe unternommene eingehende Prüfung gelangte zu dem Ergebnis, dass in der Gigantomachie eine Steigerung auf dem Gebiete des Geistigen, ein Ueberbieten des gewaltigen dramatischen Pathos nicht gefunden werden konnte. Ebenso hatte die Durchbildung der Form, insofern sie überwiegend die Trägerin eines individuellen Ausdrucks oder einer historischen Charakteristik sein soll, keine weitere Verfeinerung oder Verschärfung erfahren. Vom Standpunkte der historischen Betrachtung liegt hierin keineswegs ein Tadel. Im Gegenteil, wenn wir in einem vereinzelten Versuche, wie der Bildung des stiernackigen Giganten die Gefahren der Uebertreibung nur zu klar erkennen, müssen wir es den Künstlern sogar zum Lobe anrechnen, dass sie im Ganzen das Ueberschreiten gewisser Grenzen vermieden haben, welche unfehlbar zur Ausartung hätten führen müssen. Ueberhaupt erkannten wir, dass diese jüngere Kunstrichtung keineswegs die Fortsetzung der älteren pergamenischen, so wenig wie der rhodischen bildete oder auch nur bilden wollte. Es ergab sich mit anderen Worten nicht nur die Berechtigung, sondern die Notwendigkeit, die Kunst des dritten Jahrhunderts bestimmt von der in der ersten Hälfte des zweiten zu scheiden.

Werfen wir jetzt aber auch einen kurzen Blick auf die unmittelbar nach folgende Zeit! Ein halbes Jahrhundert später stehen wir mitten in der ausgesprochensten „Renaissance", die zwar erst durch den Einfluss Roms zu voller Entwickelung gelangt war, aber mit ihren Wurzeln in eine weit frühere Zeit hinaufreicht. Schon im dritten Jahrhundert war den neuen Bestrebungen der Asiaten gegenüber die im engeren Sinne religiöse Kunst in den Hintergrund getreten. Was man an Tempelbildern für neugegründete Heiligtümer nötig hatte, fand in mehr oder weniger engem Anschlusse an die bereits festgestellten Ideale seine Befriedigung. Haben doch dafür auch die Ausgrabungen von Pergamos einen neuen Beleg geliefert in dem kolossalen Athenetorso, der, ich kann im Augenblicke nicht entscheiden, ob sein Vorbild oder sein Seitenstück in dem seit lange bekannten Marmor der École des beaux

arts in Paris hat, unbestritten einer Erfindung aus der Zeit des Phidias. So liegt denn für jene griechisch-römische Renaissance das eigentlich Bezeichnende in dem Verzicht auf das eigene poetisch-künstlerische Schaffen: wo es sich nicht um einfaches Kopieren handelt, bleibt höchstens noch für ein etwas freieres „Reproduzieren" Raum übrig.

Dass die jüngere pergamenische Kunst zu dieser Renaissance in keinen Beziehungen steht, bedarf keines Beweises. Zwar hat man behauptet, dass sie nicht verschmäht habe, den älteren Formenvorrat der Plastik auszunutzen, ja dass man in dem ganzen Friese ein wahres Repertorium klassischer Motive voraussetzen dürfe. Das mag zugegeben werden, so weit es sich um Reminiscenzen, einzelne Motive handelt. Entlehnte doch auch die gleichzeitige Rhetorik den grössten Teil ihrer Phraseologie, ihrer Figuren und Wendungen den Mustern der klassischen Zeit. Ebenso konnte die Kunst als Erbin einer reichen Vergangenheit nicht umhin, die Schätze dieser Erbschaft zu benutzen und zu verwerten; aber sie vermied ein förmliches Uebertragen älterer Vorbilder, welches nicht nur die eigene Freiheit beeinträchtigt haben würde, sondern auch von vorn herein sich mit der neuen Art der Behandlung des Hochreliefs nicht wohl hätte in Einklang bringen lassen: selbst ein entlehntes Motiv bedurfte vielfacher Umgestaltungen, um es in seiner neuen Verwendung dem Ganzen auch nur äusserlich harmonisch einzuordnen.

Die jüngere pergamenische Kunst bildet also nicht die Fortsetzung der älteren, ist aber eben so wenig die Vorläuferin der Renaissance. Nur in einem noch weiteren Zusammenhange lässt sich ihr Wesen richtig verstehen, wenn wir nämlich die gesamte Entwickelung der griechischen Kunst einem Kreislaufe vergleichen, der sich in diesen Werken vollendet. Wie schon oben bemerkt, trug die griechische Kunst in ihren Anfängen einen durchaus dekorativen Charakter; aber sie entwickelte sich auf der Grundlage streng tektonischer Prinzipien, die, je geringer noch die Fähigkeit künstlerischen Ausdrucks war, um so mehr die ganze Ausführung oft bis in das Einzelste hinein beherrschten. Als sodann die Kunst das Studium der Formen in dem Masse bewältigt hatte, dass sie in voller Freiheit durch dieselben die höchsten Ideen des Griechentums künstlerisch zu gestalten und zu verkörpern im Stande war, da treten jene Prinzipien zwar äusserlich mehr in den Hintergrund, aber sie wirken halb im Stillen und innerlich noch immer fort, indem die Kunst, durch ihre Hülfe zur Freiheit erzogen, ihre Bedeutung als die eines regelnden Elementes willig anerkennt, und die höchste Blüte beruht eben darauf, dass nicht nur der geistige Inhalt und dessen körperliche Darstellung, sondern auch die formalen Grundlagen künstlerischer Gestaltung sich vollständig die Wage halten und zu einer untrennbaren Einheit verschmelzen. Diese Einheit musste sich lockern, sobald die Meisterschaft in der Beherrschung der künstlerischen Mittel über das durch den Inhalt bedingte Mass für sich selbst Ansprüche zu erheben begann. Man suchte denselben anfangs zu begegnen, indem man ihnen mit einer Steigerung auf dem Gebiete des Geistigen entgegen kam: das höchste dramatische Pathos fängt an, nicht mehr Selbstzweck, sondern nur Mittel zur Darlegung höchster formaler Meisterschaft zu werden. Aber auch hier musste sich der Kreis der Ideen, denen die Kunst auf diesem Gebiete Gestalt zu verleihen berufen war, nach und nach erschöpfen, und immer mehr richtete sich das Augenmerk von der Grösse und Tiefe weg zu dem Ausserordentlichen der äusseren Erscheinung. Wir erkannten das Abschüssige dieser Bahn bei einer Vergleichung des farnesischen Stieres mit dem Laokoon; und ebenso mussten wir bei der Giganto-

machie an die Erzeugnisse einer epideiktischen Beredsamkeit erinnern, bei welcher der sachliche Inhalt nur bestimmt schien, als Unterlage für eine glänzende Darlegung rhetorischer Kunst zu dienen. Nicht auf den ethisch-religiösen Gehalt der Gigantomachie richteten die Künstler ihr Hauptaugenmerk, sondern sie benutzten nur die reiche Fülle lebendiger und bewegter Situationen, welche das Thema darbot, um eine grosse dekorative Aufgabe mit allem Glanze künstlerischer Rhetorik zu lösen. Wenn trotzdem die griechische Kunst an diesem entscheidenden Wendepunkte vor den Auswüchsen subjektiver Willkür, vor Zucht- und Schrankenlosigkeit bewahrt blieb, wie sie uns in den Werken der neueren Kunst entgegentrat, so verdankte sie dies einem konservativen Zuge, der sich in ihrer ganzen Geschichte nie ganz verleugnet hatte. Sie erinnerte sich ihres Ausgangspunktes und berief die alten, nur zeitweise zurückgedrängten tektonischen Prinzipien zu neuen Diensten. Wie diese früher den noch schwachen Kräften der werdenden Kunst als Stütze dienten, so fällt ihnen jetzt die Aufgabe zu, das zu üppige Ueberquellen zurückzudämmen, die überschüssige Kraft zu bändigen und die rein subjektive Willkür zu zügeln. Sie erfüllen diese Aufgabe und erheben dadurch die dekorative Kunst auf eine höhere Stufe des Daseins, die neu in ihrer Erscheinung, kühn und gewaltig in ihrer Wirkung uns immer noch als eine echt griechische Entwickelungsphase künstlerischen Geistes entgegentritt. Die Künstler verfolgen dabei nicht die Absicht, mit den Leistungen der unmittelbar vorhergehenden Zeit zu wetteifern, das dramatische Pathos, die innere geistige Spannung zu steigern und zu überbieten, und überhaupt die alten Formen mit einem neuen geistigen Inhalte zu erfüllen. Vergleichen wir aber zum Schlusse das Gesamtbild der griechischen Kunst mit einem Werke der Architektur, so dürfen wir in einem doppelten Sinne behaupten, dass die jüngere pergamenische Kunst in den Skulpturen der Gigantomachie die Aufgabe gelöst habe, den stolzen Bau der griechischen Kunstgeschichte mit einem neuen dekorativen Gliede zu krönen und abzuschliessen.

H. BRUNN.

Herr Brunn gestattet mir seinem vorstehenden lehrreichen Aufsatze gleich hier eine Gegenbemerkung anzuschliessen.

In den Göttinger Anzeigen kam es mir vor Allem darauf an, die pergamenischen Altarskulpturen als eine historische Quelle im Bereiche der hellenistischen Kunst abzuschätzen. In dieser Beziehung sagte ich, dass sie im Mittelpunkte bei einer Beschäftigung mit dieser Epoche der Kunstgeschichte stehen müssten, ich hätte auch sagen können, den gesichertsten Ausgangspunkt für die Forschung böten. Damit habe ich aber gewiss nicht behaupten wollen, dass sie als Werke des zweiten Jahrhunderts uns von der Kunst des dritten Jahrhunderts v. Chr. die beste Kenntnis gewähren könnten, wie oben auf S. 236, als wäre es meine Meinung, zurückgewiesen

wird. Von einem Urteile über die Kunst des dritten Jahrhunderts ist in meinem Aufsatze, wenn nicht etwa indirekt beim Laokoon, nicht die Rede gewesen, sondern nur von der Art der Ueberlieferung. Danach nannte ich allerdings die Altarskulpturen, als zugleich nach Ort und Zeit so fest bestimmt, so reichhaltig und so sicher original und gut erhalten, wie kein Werk der ganzen hellenistischen Periode, eine Quelle ersten Ranges für die Kunstgeschichte dieser Zeit. Von diesem Standpunkte machte ich Einwendung gegen das Buch, welches den Anlass zu meinem Aufsatze gab, und von diesem Standpunkte aus erscheinen mir Brunn's vorstehende Betrachtungen nicht, wie nach ihrer Einleitung scheinen könnte, von vorn herein in einem Gegensatze gegen meine Anschauungsweise. Obwohl ich in mehreren Punkten bei abweichender Ansicht verharren muss, möchte ich doch die Differenz nicht gern grösser erscheinen lassen, als sie ist.

CONZE.

AUS DER GEMÄLDEGALERIE DER KÖNIGLICHEN MUSEEN

LEONARDO'S ALTARTAFEL DER AUFERSTEHUNG CHRISTI

VON W. BODE

Durch den Umstand, dass beim Bau des Schinkel'schen Museums Magazine zur Aufnahme ausrangierter Bilder überhaupt nicht vorgesehen waren, dass aber die Fülle von Mittelgut und verdorbenen Gemälden, die namentlich mit der Sammlung Solly erworben werden musste, eine Aufspeicherung derselben in den wenigen möglichen Räumen, schmalen Gängen und Dachkammern, nötig machte, sind diese Gemälde fast ausnahmslos Jahrzehnte lang selbst den Augen des Sammlungsvorstandes entzogen worden und dadurch mehr und mehr in Vergessenheit gekommen. Der Umbau der Galerie, durch den auch für eigentliche Magazinräume gesorgt worden ist, hat eine gründliche Prüfung aller bisher zurückgestellten Gemälde möglich gemacht, deren Resultat für unsere Galerie die Wiedereinstellung einer Anzahl wertvoller, meist italienischer Bilder gewesen ist. Ausserdem hat dieselbe aber noch eine beträchtliche Zahl von Gemälden zu Tage gefördert, welche für die Kunstgeschichte von mehr oder weniger grossem Interesse sind, deren öffentliche Ausstellung aber leider wegen ihrer schlechten Erhaltung unthunlich ist. Ein solches kunstgeschichtlich wichtiges Gemälde, das Familienbildnis des Cuspinian von Bernhard Strigel, habe ich schon in einem der früheren Jahrgänge dieser Zeitschrift als Ausgangspunkt für die Bekanntschaft mit diesem deutschen Maler gekennzeichnet: ein in jeder Beziehung bedeutenderes Bild unseres Magazins, das bisher ebenso unbekannt geblieben ist, wie jenes bezeichnete Gemälde Strigels, geben wir hier in einer mit Rücksicht auf die ausserordentlichen Schwierigkeiten der photographischen Wiedergabe besonders gelungenen Aufnahme der Photographischen Gesellschaft wieder. Leider trägt dieses Bild keineswegs, wie Strigels Arbeit, eine lange prahlerische Inschrift, die über den Maler keinen Zweifel liesse; vielmehr sind wir für seine Benennung nur auf Schlüsse angewiesen, welche die Eigenart des Bildes gestattet.

Das Gemälde ist auf italienischem Pappelholz gemalt, misst 2,32 m in der Höhe bei 1,83 m in der Breite und wurde mit der Sammlung Solly erworben. Bei Eröffnung der Galerie im Jahre 1830 war dasselbe (Abt. I, No. 118 des Waagen'schen Kataloges) unter der Bezeichnung „Mailändische Schule, unter Einfluss des Lionardo da Vinci"

ausgestellt. In den Verzeichnissen, welche 1819 und 1829 während und nach Abschluss der Ankaufsunterhandlungen über die Solly'sche Galerie abgefasst wurden, findet sich das Gemälde das erste Mal als Melzi (in Parenthese: Cesare da Sesto), das zweite Mal als „wahrscheinlich Bernardinus de Comitibus" aufgeführt. Der einzige dürftige Vermerk über seine Herkunft ist die lakonische Notiz „von Fusi", welche sich in dem Verzeichnis von 1819 neben der kurzen Beschreibung des Bildes findet. Da dieser Zusatz bei mehreren anderen italienischen Gemälden wiederkehrt, und ein zweiter italienischer Name sich in der gleichen Weise angemerkt findet, so haben wir darin wahrscheinlich die Namen italienischer Händler zu suchen. Das Bild blieb nur bis zum Jahre 1843 öffentlich ausgestellt, wo es den von Waagen in Italien gemachten Erwerbungen weichen musste. In dem Gange, in welchem es damals magaziniert wurde, ist das Bild allmälig durch später ausrangierte Gemälde mehr und mehr verdeckt worden und verschwand schliesslich hinter denselben, bis auch dieses Magazin im letzten Frühjahr aufgeräumt und das Bild dabei freigelegt und abgenommen wurde.

Nach dieser Vorgeschichte erscheint es gewiss ein gewagtes Unternehmen, wenn die Galeriedirektion jetzt das durch seine langjährige Magazinierung noch mehr verwahrloste und beschädigte Gemälde nicht nur wieder in die Galerie aufnimmt, sondern dasselbe sogar als ein Werk des Leonardo dem Publikum vorführt. Man wird annehmen, dass wichtige Urkunden über Herkunft und Entstehung des Bildes, dass Skizzen und Studien des grossen Meisters auf diese Benennung geführt haben und als Belege für dieselbe dienen. Nichts von alledem! Leider vermag ich weder eine Notiz in den älteren Biographien des Leonardo noch in den italienischen Städteguiden nachzuweisen, die sich auf dieses Gemälde beziehen könnte. Auch habe ich unter den Zeichnungen Leonardo's keine Skizze zu dem Bilde gefunden, ja auch nicht einmal eine Studie, die sich mit Bestimmtheit als zu einer der Figuren oder sonst einem Gegenstande auf dem Bilde gehörig nachweisen liesse. Für meine Benennung kann ich meine Gründe vielmehr nur aus den Eigentümlichkeiten des Werkes, aus seiner künstlerischen und technischen Beschaffenheit ableiten — die zwingendste, ja die einzig massgebende Beweisführung, um sich selbst zu überzeugen, nicht aber um Dritte für eine fremde und obenein völlig neue Ansicht zu gewinnen. Zudem ist dieselbe in diesem Falle noch ganz besonders erschwert: einmal durch den teilweise und namentlich in den Köpfen und Extremitäten sehr schadhaften Zustand des Bildes; sodann aber auch durch die in neuester Zeit nur noch gesteigerte Unsicherheit über zweifellose Gemälde Leonardo's, sowie durch das verhältnismässig geringe Interesse, welches unsere heutigen Künstler Leonardo's Gemälden gegenüber zeigen, wenn auch nicht eingestandener Maſsen.

Der Leonardeske Charakter des Bildes ergiebt sich allerdings auf den ersten Blick, sowohl in den Typen als in der Gewandung, Färbung und im landschaftlichen Hintergrund. Von jeher galt das Bild denn auch, nach den oben mitgeteilten alten Benennungen, als ein dem Leonardo sehr nahe stehendes Werk; und als solches wurde es auch von uns zuerst im Magazin angesprochen, nachdem es dort wieder frei gelegt war. Erst nach Abnahme des Bildes kam mir der Gedanke an den grossen Meister, der durch eingehende Prüfung und Vergleichung zu der völligen Ueberzeugung führte, dass nur Leonardo der Urheber dieser Komposition sein und die Ausführung nur auf seine Hand zurückgehen könne. Möchten die Gründe, welche für mich bestimmend waren, dem Bilde die Stellung in der Kunstgeschichte sichern, welche ihm nach meiner Ueberzeugung gebührt.

Einige Worte über den Zustand der Erhaltung des Werkes sind notwendig, damit nicht gewisse schon in der Photographie sehr auffallende Schwächen auf Rechnung des Künstlers gesetzt werden. Einer ersten grösseren Restauration hat das Gemälde in Folge eines Brandschadens schon im vorigen oder im siebenzehnten Jahrhundert unterzogen werden müssen: zwei Kerzen waren gegen das Bild gefallen und hatten die eine in das Terrain und die linke Seite des Sarkophags darüber, die andere in den Mantel und in das Gelenk der rechten Hand der hl. Lucia eingebrannt. Dieser Schaden wurde in plumper Weise ausgebessert; doch konnten jetzt die dicken Oelretouchen wenigstens ohne wesentliche Einbusse für die Wirkung des Bildes entfernt werden. Verhängnisvoller waren die „Verschönerungen", welche anscheinend im Anfang dieses Jahrhunderts von irgend einem stümperhaften Maler vorgenommen wurden, der sich nicht mit dem einfachen Uebermalen der ihm missliebigen Teile begnügte, sondern diese durch vorhergehendes Putzen wesentlich beeinträchtigte, sodass durch Abnahme seiner Retouchen doch mehr oder weniger eine Ruine freigelegt wurde. Von dieser „Restauration" waren betroffen: der Kopf der weiblichen Heiligen, der in reines Profil verändert war und jetzt nach Abnahme der Uebermalung leider aller feineren Uebergänge beraubt erscheint; zudem hat das Fleisch durch das Durchwachsen des Eisenoxyds einen auffallend rötlichen Ton bekommen; ferner sind verdorben die Zehen des sichtbaren Fusses und einzelne Teile der rechten Hand, Kopf und Hände des männlichen Heiligen, die stark verputzt sind und stellenweise ungeschickte Retouchen tragen, endlich — von einer schadhaften Stelle in den Wolken und einzelnen Retouchen im Gewande Christi, namentlich unter der Brust, abgesehen — Brust und Unterarme des Erlösers, die durch dünne, verschleimende Uebermalung entstellt sind. Im Wesentlichen wohlerhalten sind Landschaft, Gewänder, sowie Kopf und Oberarme des Erlösers; doch sind auch die beschädigten Teile des Bildes jetzt soweit von der Uebermalung befreit, dass das ursprüngliche Bild wenigstens in seinen Ueberresten zu erkennen ist.

Wer zum ersten Mal vor das Bild tritt, wird durch die ganz eigenartige Auffassung und Komposition überrascht sein; auf den ersten Blick allerdings durch die eigentümlich verkürzte und bewegte Christusfigur nicht zum Vorteil des Bildes. Von dem Steinsarg aus rotem Veroneser Marmor ist der schwere Deckel zur Seite geschleudert und aus demselben schwebt Christus als Sieger über den Tod, mit einer Siegesfahne in der Linken, in rascher, dem Schwimmen entlehnter Bewegung einsam gen Himmel, Blick und Arme dankbar aufwärts Gottvater entgegen streckend. Das weisse Gewand, das ihn umflattert, ist das Leichentuch, welches in der stürmischen Bewegung nach oben sich dem Körper anschmiegt, während die Enden in weiten bauschigen Falten nach hinten flattern. Unten vorn auf dem Felsboden verehren zwei jugendliche Heilige knieend den Auferstandenen in stummer, begeisterter Andacht: rechts eine Jungfrau von schöner Fülle der Formen, durch den Teller mit den Augen in ihrer Linken als hl. Lucia charakterisiert; links ein junger Diakon in heller geblümter Dalmatica, durch die Fusseisen am Boden[1]) als der Helfer der Gefangenen, der hl. Leonhard gekennzeichnet. Irrtümlich benennt der alte Galeriekatalog diese Figur als hl. Stephan. Ist schon diese Auffassung der Auferstehung, ohne die Wächter und mit zwei verehrenden Heiligen, eine ganz ungewöhnliche, so ist die Art der Komposition eine äusserst abgewogene, ganz auf die Wirkung des Bildes als

[1]) Welche Beziehung ein kleines jetzt über der Stirn angebrachtes Stück Eisen (in Nautilusform) ausdrückt, darüber geben weder Cahier noch Mrs. Jameson Aufschluss. Dieses Eisen war, wie ein deutliches Pentiment zeigt, zuerst unten am Hinterkopf angebracht.

Altarblatt berechnete. Daher die Verkürzung des Christus, der dem andächtigen Beschauer in der Kirche entgegenzuschweben schien, während Lucia in das Bild hinein sich ihm zuwendet und mit dieser wieder der mehr nach vorn geneigte Leonhard kontrastiert. Durch diese verschiedenartigen Bewegungsmotive erhält die Komposition ausserordentlich plastische Wirkung. Im Gegensatz und im Ausgleich damit sind die drei Figuren aufs künstlichste regelmässig so geordnet, dass ihre äusseren Konture ein gleichschenkliges hochgestelltes Dreieck bilden. Dieser Aufbau der Figuren ist bei Leonardo, wo er nicht durch das Motiv ausgeschlossen war (wie im Abendmahl und in der Verkündigung) geradezu der regelmässige, sodass wir ihm selbst in seinen Bildnissen, in der sogenannten Crivelli wie in der Mona Lisa des Louvre, begegnen. In den bekannten Kompositionen, die man ihm bisher noch nicht abgesprochen hat, in der Vierge aux rochers und in der Madonna mit der hl. Anna ebenda, sowie in der Hauptgruppe der unfertigen Anbetung der Könige in den Uffizien finden wir das gleiche Gesetz der Anordnung. Andererseits bietet uns letzteres Bild und in höherem Grade noch der unfertige hl. Hieronymus im Vatikan, sowie unter den Skizzen u. a. eine kleine Madonna in Landschaft (in Heliogravüre wiedergegeben bei J. P. Richter „The literary Works of Leonardo da Vinci", pl. XL) die gleiche eigentümliche Aufsicht und Verkürzung der Figuren behufs Steigerung der plastischen Wirkung im Raume.

Diese beiden hervorstechenden Eigentümlichkeiten scheinen mir bei keinem anderen Meister so ausgesprochen oder eigenartig verbunden hervorzutreten. Wo bei Raphael der gleiche Aufbau ähnlich betont ist, wie in mehreren Madonnenbildern der florentiner Zeit, steht der Künstler gerade unter Leonardo's Einfluss.

Ueberzeugender als die äussere Gruppierung sprechen die Figuren: ihre Bildung, Bewegung und Ausdruck. San Leonardo ist eine Gestalt, nicht nur in jeder Beziehung würdig des grossen Meisters, der nach diesem Heiligen seinen Rufnamen führte, sondern sie zeigt auch das charakteristische Profil des schönen jugendlichen Männertypus, dem wir in verschiedenen Gemälden und namentlich in den Zeichnungen Leonardo's begegnen: das vortretende schöngeformte Kinn, der feingeschwungene Mund mit etwas vorspringender Oberlippe, die längliche, leicht gewölbte Nase und die schön bewegte Stirn. Das Ohr, neuerdings als Merkzeichen zur Erkennung und Unterscheidung der Künstler besonders betont und hier der besterhaltene Teil des Kopfes, ist bis ins Kleinste übereinstimmend mit verschiedenen Zeichnungen Leonardo's. Dagegen haben die Hände leider durch ältere und neuere Retouchen ihren Charakter so stark eingebüsst, dass sie uns für Bestimmung des Künstlers keine sicheren Anhalt mehr geben können. Der Ausdruck des Heiligen zeigt in Stellung wie in der Empfindung des Kopfes jenes selbstverlorene Aufgehen in begeisterter Andacht, das mit der strahlenden Schönheit der Formen in so glücklicher Weise vereinigt erscheint, wie es wohl nur Leonardo in den Gestalten seines Abendmahls gelöst hat. Dasselbe Modell scheint die schöne grosse Rotstiftzeichnung eines bartlosen, lebhaft bewegten Kopfes im Louvre wiederzugeben.

Die hl. Lucia ist vielleicht auf den ersten Blick nicht ganz so leonardesk: der Kopf erscheint etwas zu klein und daher der Körper etwas zu voll und namentlich der Unterkörper zu lang und kolossal. Doch werden wir dergleichen Erscheinung in verschiedenen Gemälden Leonardo's, in denen er stark verkürzte Figuren zeigt, begegnen: so namentlich in der Verkündigung, der Anbetung und der Madonna mit der hl. Anna. Eine genauere Prüfung zeigt aber, dass leider der Zustand des Bildes, das Nachdunkeln der Schatten und die fehlenden Mitteltöne im Fleisch, jene Wirkung

wesentlich verstärken: in Wahrheit ist der Kopf in Zeichnung und Bewegung ebenso gross gedacht und ausgeführt wie die Gestalt der Heiligen, die durch ihre edle Fülle und grossartige plastische Wirkung gleich auf den ersten Blick den Beschauer bestechend fesselt. In den weichen Formen, im grossen Stil ihrer Zeichnung: dem vollen Kinn, dem grossen Mund mit den schön gebildeten Lippen, den tief liegenden Augen, dem kräftig schönen Hals — so wahr und reizvoll als in der oberen Brustpartie hier ist selbst Leonardo in wenigen seiner berühmtesten Gestalten! — haben die weiblichen Heiligen in Leonardo's früheren Bildern, in den beiden Verkündigungen, der Anbetung und in der Madonna in der Grotte nur wenig Verwandtschaft mit dieser hl. Lucia; wohl aber sehen wir die ähnliche Auffassung und Bildung des Kopfes, allerdings wieder weiter entwickelt, in der Mona Lisa sowie besonders in den beiden heiligen Frauen auf dem Bilde der Madonna mit der hl. Anna. Man vergleiche namentlich den Kopf der Maria in diesem Bilde. Unter den Zeichnungen des Künstlers bietet aber ein zweifelloses Blatt in der Bibliothek zu Windsor ganz den gleichen Kopf, mit ähnlichem Haarschmuck und dem gleichen, sogar in seinen kleinen Ornamenten ganz übereinstimmenden Schleier, welcher in ähnlicher Weise angeordnet ist. Nach Haltung und Ausdruck scheint mir dieselbe, obgleich der Lucia in unserem Bilde noch näher stehend, eine erste Studie zur Maria in der Madonna mit der hl. Anna; freilich von der verkehrten Seite. Es ist dies, wie wir später sehen werden, ein wichtiger Moment zur Bestimmung der Entstehungszeit unseres Bildes. Für diese ist auch die interessante Thatsache von Bedeutung, dass die schöne, fast mädchenhafte Jünglingsfigur des Apostels Thomas im Abendmahl in Bewegung, Haltung der Arme und selbst in Zeichnung und Verkürzung von Hals und Kopf der Lucia auffallend gleicht (man vergl. die Photographie nach dem Fresko).

Die beiden Hände, von denen leider die Rechte im Gelenk und im Ansatz des Armes nur noch im Kontur original ist, verläugnen auch so die charakteristischen Eigentümlichkeiten Leonardo's nicht: das grosse, schön bewegte Handgelenk und die etwas knochigen schlanken Finger, welche dadurch, dass sie meist nur im unteren Gelenk gebogen sind, doppelt schlank erscheinen. Man vergleiche die schönen Hände der Madonna in der Verkündigung der Uffizien und namentlich eine Reihe von Zeichnungen: ein grosses in Silberstift ausgeführtes Blatt mit etwa zehn weiblichen Händen in Windsor, sowie die bei J. P. Richter wiedergegebene Zeichnung (Pl. XXXIII).

Am wenigsten mit Leonardo will sich der Christus zusammenreimen lassen, sowohl seine Gestalt als der Kopf desselben. Leonardo's Christusideal in der hingebenden stillen Grösse seines Abendmahls ist seit seiner Schöpfung unbewusst bei Künstlern und Laien das Ideal der Christusauffassung überhaupt geworden. Aber die Verschiedenheit, das Unerfreuliche der Christusfigur in unserem Bilde liegt, glaube ich, wesentlich in der Situation: der wie ein Pfeil aufwärts schiessende Körper widerspricht in seiner hastigen Bewegung, in seiner starken Verkürzung unserer Auffassung des Heilands, widerspricht namentlich auch dem verklärten, ruhigen Ausdruck des Kopfes, der trotzdem nicht im Stande ist, uns mit jener Bewegung auszusöhnen. Empfindlich berührt uns auch das übertrieben weite Auseinanderstehen der Augen und die dadurch herbeigeführte starke Divergenz der Sehaxen; teils wohl auch die Fülle des wallenden Haares, welches den Kopf in etwas gezierter Weise umrahmt. Selbst die Haltung der Fahnenstange hat etwas störend gesuchtes: man empfindet zu deutlich, wie dieselbe einerseits als Fortsetzung des Konturs der Gestalt des heiligen Leonhard zur Abrundung des Aufbaues der Figuren im Dreieck dient, sowie anderer-

seits durch ihre der Bewegung des aufschwebenden Körpers entgegengesetzte Richtung zur Verstärkung der plastischen Wirkung beitragen soll. Doch ist die unerfreuliche Wirkung ebensosehr Folge der Aufgabe als Schuld des Künstlers; und wenn wir die Gestalt des Heilands im Einzelnen prüfen, so werden wir uns überzeugen, dass dieselbe keineswegs aus dem Rahmen von Leonardo's Typus herausgeht. Man vergleiche nur, da der Kopf des Christus im Fresko und mehr noch die Zeichnung dazu in der Brera nahezu völlig übermalt sind, den Christus auf der bekannten Rötelskizze zum Abendmahl in der Akademie zu Venedig (J. P. Richter Pl. XLVI): er zeigt dasselbe nach unten schmal zulaufende Gesicht mit den weit auseinanderstehenden Augen, den grossen Augendeckeln, dem breiten Nasenansatz, dem geraden Nasenrücken, dem grossen Mund. Der ähnlichen Gesichtsbildung, die wir bei Verrocchio und seinen Schülern vielfach beobachten, begegnen wir aber auch in manchen anderen Köpfen Leonardo's, namentlich in jugendlichen Frauenköpfen; so in dem Madonnenkopf der Vierge aux Rochers, im Engelskopf desselben Bildes (eine Studie dazu nach einem weiblichen Modell zeigt die schöne Silberstiftzeichnung No. XLII bei J. P. Richter), in der frühen Zeichnung eines reichgeschmückten Frauenkopfes in den Uffizien (Studie zur kleinen Verkündigung im Louvre) u. s. w.

Für die Extremitäten der Christusfigur bieten gleichfalls wieder die bekannten Louvrebilder, sowie die Studien zu denselben den festen Anhalt: die auffallende Form des Fusses, freilich durch Verputzen entstellt, sehen wir in ganz ähnlicher Form auch bei der hl. Anna; und von den Händen, die auf der kalten Bergesluft von einer leuchtenden Helligkeit und Durchsichtigkeit sind, welche an Correggio erinnern, zeigt die Linke mit der Fahne in Bildung und Haltung die auffallendste Aehnlichkeit mit der linken Hand der Mona Lisa. Die teilweise missglückte Verkürzung, namentlich in der Wendung des Körpers und in der Brust, ist in Leonardo's Gemälden keineswegs ohne Analogien: man vergleiche nur den bekannten Johannes im Louvre. In der Auferstehung mag der Umstand, dass der Künstler nicht nach dem Leben, sondern nach einem Mannequin arbeiten musste, zu den Verzeichnungen verleitet haben.

Die ganz eigenartige Auffassung des aufschwebenden Christus scheint auf Leonardo's Zeitgenossen besonderen Eindruck gemacht zu haben. Dr. Henry Thode macht mich auf ein Altargemälde des Macrino d'Alba in der Certosa zu Pavia aufmerksam, datiert 1496. Hier ist der Christus in der Auferstehung in der That auffallend ähnlich gestellt, insbesondere der Kopf; und die schöne rechte Hand ist genau kopiert. Auch der eigentümlich flatternde Schurz und die der Lucia verwandte Haltung des kleinen Engels rechts am Grabe sprechen durch die dem Macrino d'Alba sonst ganz fremdartige Bewegtheit für eine Bekanntschaft des Meisters mit unserem Bilde.[1]) Aehnliches ist aber auch bei dem Fresko eines weit bedeutenderen, gleichfalls von Leonardo abhängigen Künstlers der Fall, bei Sodoma's Gestalt des schwebenden Christus in der Entzückung der hl. Katharina in San Domenico zu Siena. Auch hier ist die rechte Hand ganz die gleiche wie in unserem Bilde, und Haltung und Gewandung sind, trotz der Verschiedenheiten der Bewegung und Thätigkeit, doch wieder auffallend ähnlich.

Komposition und Figuren bieten also, um das Resultat unserer bisherigen Untersuchung zusammenzufassen, keinen Anlass, an der Autorschaft Leonardo's

---

[1]) Auch in Luini's grossem Fresko der Kreuzigung in Lugano hat der zum Gekreuzigten aufblickende Johannes die gleiche schön bewegte Kopfhaltung der Lucia in unserem Bilde, deren Erfindung kaum auf Luini selbst zurückgeführt werden kann.

zu zweifeln: vielmehr lassen Aufbau des Bildes wie Auffassung und Bildung der Gestalten nur auf Leonardo schliessen. Freilich ist damit noch nicht gesagt, dass Leonardo das Bild auch ausgeführt haben müsse; könnten doch Schüler nach seinem Karton gearbeitet oder selbst Nachahmer Figuren aus Kompositionen des Meisters entlehnt und arrangiert haben. Spricht gegen die letztere Annahme schon die künstlerisch abgewogene Komposition und die Grösse in Bewegung und Ausdruck der Gestalten, so widerlegen sich beide Möglichkeiten bei einer Prüfung der Ausführung: der Gewandung sowohl als der Färbung und technischen Behandlung.

Leonardo's Vorliebe für prächtige Stoffe und reiche Faltengebung ist nicht nur aus seinen Gemälden, sondern namentlich auch aus seinen zahlreichen Gewandstudien bekannt, die sowohl in Silberstift auf grundiertem Papier wie in grauer Farbe auf Leinwand ausgeführt sind. Aus jedem solchen Gewande fühlen wir die Freude des Künstlers heraus, aus dem Toten etwas Lebendiges zu gestalten: den Stoff als solchen in seiner Pracht und seinen charakteristischen Eigentümlichkeiten treu wiederzugeben, den Körper dadurch zu heben und zugleich durch eine grosse, geschmackvolle Faltengebung den Eindruck des Bildes reicher und reizvoller zu machen. In der Berliner Auferstehung trägt nun aber die Gewandung in der Behandlung der Stoffe wie in der Faltengebung so ausgesprochen den Charakter Leonardo's, ist so mannigfach und meisterhaft behandelt, dass mir eine genügende Erklärung dieses Umstandes, falls man die Urheberschaft Leonardo's läugnet, ausgeschlossen erscheint. Denn sämmtliche Schüler und Nachahmer Leonardo's zeigen gerade in ihrer Gewandung, dass sie nicht in erster Linie die Natur sondern ein fremdes Vorbild vor Augen hatten, abgesehen davon, dass keiner derselben darin auch nur entfernt den Geschmack und Schönheitssinn ihres grossen Meisters entwickelt.

Das Laken, welches den Körper des Auferstehenden gewandartig umhüllt, ist ein feines Linnen von seidenartigem Glanz und verrät in seiner Fältelung und seiner stofflichen Behandlung eine Treue des Studiums und eine Sorgfalt der Ausführung, wie sie nur Leonardo vereinigt hat. Offenbar hat der Künstler ganz nach der Natur gearbeitet und zu dem Zwecke ein Leintuch in starker Zugluft über seinem Mannequin angeordnet, den er auf die rechte Seite gelegt und lang auf dem Boden oder einem Tische ausgestreckt hatte. Die Christusfigur lässt dies noch deutlich erkennen, wie auch das obere flatternde Ende noch verrät, dass es an seinem äussersten Zipfel befestigt war. Wie auf der einen Seite das Laken benutzt und angeordnet ist, um Formen und Bewegung des Körpers zur Geltung zu bringen, und wie trotzdem zugleich der Charakter desselben als zufällige Hülle, die durch die rasche Bewegung und den Luftzug weit aufgebauscht wird, festgehalten ist, dies zeugt allein schon für einen hervorragenden Künstler. Die Sammlungen der Handzeichnungen im Louvre und in den Uffizien bieten eine Reihe ganz analoger Gewandstudien.

Das Kostüm der hl. Lucia stimmt in Stoffen, Anordnung und Behandlung in auffallendster Weise mit den meisten Gemälden und Studien Leonardo's überein. Der mit Seide gefütterte Sammetmantel findet sich schon bei dem berühmten Engel Leonardo's in Verrocchio's „Taufe Christi" in der Akademie zu Florenz; und ähnliche Mäntel sehen wir in der Verkündigung der Uffizien [1]) und in der Madonna in der Grotte, sowohl in dem Pariser wie in dem Londoner Exemplar derselben. Die

[1]) Dass die Verkündigung in der That ein Gemälde aus Leonardo's Jugendzeit sei wird hoffentlich nicht lange mehr von irgendwelcher Seite bezweifelt werden. Ich verweise für dieses Bild auf Jahrbuch III, 259 f.

Art wie der Stoff wiedergegeben, wie der Mantel teilweise umgeschlagen und das Futter gezeigt und wie der auf dem Boden aufstossende Saum angeordnet ist, bekundet in allen diesen Bildern dieselbe Auffassung, denselben Geschmack; der grosse Künstler verrät sich aber zugleich in der Mannigfaltigkeit der Motive und in der Art ihrer Verwertung. Einen glänzenden Beweis für Leonardo's Freude am Naturstudium liefert gerade die eigentümliche Erscheinung, dass unter den Studien zu solchen Gewandmotiven, deren der Louvre, die Uffizien und die Bibliothek zu Windsor eine nicht unbeträchtliche Zahl besitzen, nicht Eine in irgend einem Gemälde direkt benutzt erscheint. Wir könnten von denselben daher ebensogut behaupten, sie seien Vorarbeiten zu unserem Auferstehungsbilde als zur Vierge aux rochers, zur Verkündigung oder selbst zur Anbetung der Könige: der Künstler wurde nicht müde, bis zur Vollendung des Bildes immer neue Studien direkt nach der Natur zu machen.

Das Untergewand der Lucia, aus dünnem geblümten Stoff, hat in seiner feinen Fältelung mehr Verwandtschaft mit den späteren Gemälden Leonardo's, zu der Mona Lisa und zur Madonna mit der hl. Anna, bei welcher die Vorliebe für dünne Stoffe und reiche kleine Fältelung so charakterisch ist. Besonders auffallend ist auch hier eine für alle Perioden bezeichnende Eigentümlichkeit des Künstlers, die Anordnung des Aermels. In allen seinen Gemälden sehen wir Leonardo eine ungewöhnliche Sorgfalt darauf verlegen, durch ein Aufbauschen der Falten, ein Abbinden oder Heften des Aermels nicht weit unter der Schulter oder dergleichen die einfachen parallelen Konturen des Armes möglichst aufzuheben und künstlerisch zu beleben. Von der Verkündigung bis zur Madonna mit der hl. Anna finden wir das gleiche Bestreben in der mannigfachsten Weise ausgesprochen und aufs glücklichste gelöst. Störend wirkt in unserem Bilde nur der eine Umstand, dass am Oberarm in der Nähe der Schulter durch Verputzen die Faltengebung und die zierliche Dekoration des Stoffes zum Teil verschwunden ist, wie der durchscheinende Kreidegrund zweifellos macht.

Die Verzierungen der Stoffe sind namentlich in Leonardo's früheren Gemälden, sobald sie gut erhalten sind, ganz besonders liebevoll behandelt und stimmen in Zeichnung und Ausführung ganz mit der Ornamentik des Aermels, dem Kleidersaum, der Stickerei des Schleiers auf unserem Bilde überein: so im Engel der Verkündigung und der Vierge aux rochers (namentlich des trefflich erhaltenen Londoner Exemplars), der Saum am Kleid der Mona Lisa u. s. f. Verwandte Zeichnung hatte, nachträglich bemerkt, auch der schmale in Gold aufgesetzte Saum des Leichentuches, von dem leider nur noch wenige Reste sich erhalten haben. Hier gerade zeigt sich der Meister so gross: der Geschmack und das Verständnis, mit dem diese Blümchen, Kreise, Verschlingungen nicht nur erfunden sind, sondern sogar nach Ausdehnung oder Fältelung des Stoffes gedehnt oder verkürzt erscheinen, beweisen eine Freude und eine Vertiefung der Beobachtung, wie sie eben nur Leonardo besessen hat.

Dass die Anordnung des Haares und des Kopfschleiers der hl. Lucia für Leonardo ganz bezeichnend ist, kann ich aus der Madonna mit der hl. Anna sowie aus zahlreichen trefflichen Kopfstudien des Künstlers als allgemein bekannt voraussetzen. Die Broche mit der Perle, die ähnlich bei Verrocchio und seinen Schülern häufig wiederholt ist, findet sich völlig identisch in dem neuerdings viel besprochenen und bestrittenen köstlichen weiblichen Profilbildnisse der Ambrosiana.

Für die Behandlung der Dalmatica des heiligen Leonhard bieten allerdings Leonardo's Gemälde und Zeichnungen keine so direkte Vergleichungspunkte, da er ein ähnliches Messgewand sonst meines Wissens nie gemalt oder gezeichnet



LEONARDO DA VINCI

DIE AUFERSTEHUNG CHRISTI

ORIGINAL IN DER K. GEMÄLDE-GALERIE ZU BERLIN



hat. Dennoch ist der grosse Künstler in seiner Eigenart auch hier nicht zu verkennen. Der grobe, schwerfällige Stoff ist so geschickt angeordnet, dass die wenigen Falten, die er bildet, von grossartigster Form sind, und dass der Beschauer den jugendlich schönen, elastischen Körper des Heiligen noch darunter ahnt. Man beachte namentlich den rechten Aermel und die für Leonardo so charakteristische Gewandpartie auf dem Boden. Auch hier zeugt die Zeichnung und die Verteilung der zierlichen eingewebten Blümchen von dem liebevollen Studium und dem einzigen Geschmack des Leonardo. Derselbe feine Naturalismus macht sich auch in der Behandlung des etwas abgetragenen Sammetkragens sowie der faltenlosen, augenscheinlich schon in jener Zeit innen mit Pappe oder einem ähnlichen steifen Stoff ausgefüllten Plagula und Stola transversa des jungen geistlichen Würdentägers geltend.

Die Färbung in der Auferstehung zeugt von einem grossen koloristischen Talent, das in demselben streng gesetzmässigen Sinne und mit derselben fast peinlichen Sorgfalt gehandhabt ist, wie Komposition und Zeichnung. Massgebend ist der Gegensatz zwischen leuchtend warmen rot-gelben und kühlen blau-grünen Farben, der namentlich in einem ausgebildeten Helldunkel seine Ausgleichung findet. Beides ist für Leonardo's Gemälde gleich charakteristisch, und zwar gewinnt das Helldunkel (das „sfumato", wie es Leonardo selbst schon sehr bezeichnend nennt) in Leonardo's Werken allmälig eine immer grössere Bedeutung und lässt die Lokalfarbe mehr und mehr zurücktreten. Danach steht unser Gemälde etwa in der Mitte zwischen der Madonna in der Grotte und der Madonna mit der hl. Anna, eine Zeit der Entstehung des Bildes, die sich auch — wie wir gleich noch näher erörtern werden — aus allen anderen Eigentümlichkeiten desselben ergiebt.

Wie der braun-rote Sammetmantel der Lucia mit seinem Futter von warmer gelblich-weisser Seide über dem tiefblauen Kleid mit einem ins Grünliche fallenden Ton angebracht ist, dies hat schon mit der Färbung der Gewänder des Engels in Verrocchio's Taufe und in der Verkündigung der Uffizien, namentlich aber mit der Farbengebung in der Vierge aux rochers, dem unfertigen männlichen Bildnis der Ambrosiana und der sogenannten Crivelli im Louvre die auffallendste Verwandtschaft; und selbst noch in der Färbung der Mona Lisa ist dasselbe Prinzip herauszuerkennen. Die in der Lucia angegebene Note klingt im ganzen Bilde, bis in den steinigen Vordergrund und in die ferne Landschaft nach. In der feinen grünlich-weissen Dalmatica, mit ihrem kleinen farbigen Blumenmuster, und in dem durch sein Helldunkel mannigfach farbig belebten glänzend weissen Laken, das den Körper Christi einhüllt, hat der Künstler die nötigen Gegensätze gefunden, um die reiche und starke Färbung im roten Sarkophag, in der Lucia und zum Teil auch in der Landschaft zu einer ruhigen und harmonischen Wirkung zu bringen.

Das sicherste Kennzeichen für die Originalität eines Gemäldes ist die Behandlung desselben, die „Handschrift" des Malers, die ja gewisse, oft unbedeutende, aber augenfällige Eigentümlichkeiten nicht verläugnet, welche jeden einzelnen Künstler verraten. Die charakteristischen Eigentümlichkeiten von Leonardo's Malweise sind aber in unserer Himmelfahrt ganz besonders deutlich ausgeprägt.

Der unfertige Zustand der meisten auf uns gekommenen Gemälde Leonardo's aus dessen verschiedenen Zeiten gestattet uns in seine malerische Technik einen so vollständigen Einblick, wie wir ihn in die Behandlung weniger anderer Künstler haben: wir verfolgen seine Gemälde von der einfachen bräunlichen Untertuschung, wie im Hieronymus und in der Anbetung der Könige, zur Untermalung in Lokalfarben,

wie im männlichen Bildnis der Ambrosiana und in der Londoner Madonna in der Grotte, und schliesslich zur Vollendung der Mona Lisa, welche der nie mit sich zufriedene Künstler als unfertig aus der Hand gab, obgleich sie uns wenigstens in ihren Hauptteilen schon als übervollendet erscheint. Charakteristisch ist den fertigen Gemälden Leonardo's eine etwas zähe Flüssigkeit der Farben, die (mit Ausnahme der frühesten Gemälde mit einem mehr trocken-pastosen Farbenauftrage) mit einem Netz zahlreicher feiner regelmässiger Risse durchzogen sind, welche die Farben in der Nähe etwa wie chinesisches Cracquelé erscheinen lassen. Da trotzdem der Farbenauftrag verhältnismässig dünn ist, so sind diese Risse offenbar entstanden durch einen warmen gefärbten Firniss, mit welchem der Künstler die kalten Farben überging, ehe diese völlig getrocknet waren. Besonders auffallend ist diese Art von Cracquelé im Fleisch, wo es jedoch keineswegs störend ist, vielmehr in gewisser Entfernung den Eindruck der Wirklichkeit erhöht, indem es die Haut wie porös und gefurcht erscheinen lässt. Genau wie wir dies in den Bildnissen der Crivelli und der Mona Lisa beobachten, tritt es auch in unserer Auferstehung zur Erscheinung. Und wie in jenen und den meisten sonst beglaubigten Werken Leonardo's die Wirkung einzelner Farben im Schatten durch Nachdunkeln beeinträchtigt und getrübt ist, so ist es auch hier der Fall, namentlich im Mantel der Lucia. Auch die eigentümliche Veränderung der Fleischfarbe in ein violettes Rot, die teilweise schon in der Mona Lisa, namentlich aber im sogenannten Bacchus des Louvre durch Auswachsen des Eisenvioletts sich geltend macht, tritt in der Auferstehung im hl. Leonhard und besonders stark, ja störend in den Fleischteilen der hl. Lucia hervor. Wo die Oberfläche des Bildes noch unberührt ist, hat die Farbe auch die dem Leonardo eigentümliche schöne emailartige Wirkung, namentlich im Kopf und Gewand des Christus, teilweise auch in den Kleidern der beiden Heiligen.

Ein sehr auffälliger Gegensatz zwischen der grossen Vollendung der meisten Teile des Bildes und einzelnen ganz prima und keck hingesetzten Farbenflecken, namentlich in den Haaren des Christus, im Mittelgrunde der Landschaft und dem steinigen Boden, ist nicht etwa — wie man bei flüchtiger Betrachtung zu glauben geneigt ist — auf Uebermalung von späterer Hand zurückzuführen, sondern erklärt sich offenbar daraus, dass der Künstler an dem Altare, auf welchem das Bild zur Aufstellung kam, einzelne Teile für die Ferne nicht wirkungsvoll genug fand. Er suchte diesen Mangel an Ort und Stelle durch einige wenige breite Pinselstriche zu verbessern; und wie ihm dies gelang, beweist die Wirkung, welche diese in der Nähe fast unverständlichen Farbenklexe in der Entfernung von einigen Schritten hervorbringen.

Von hervorragender Bedeutung ist in unserer Auferstehung die Landschaft, sowohl der felsige Vordergrund als das breite Flussthal mit seiner Bergferne im Grunde links. Aus den Gemälden und Zeichnungen Leonardo's sind uns die eigentümlichen Basaltbildungen, welche den Mittelgrund des Bildes einnehmen, und die auch den Charakter der Ferne mit bestimmen, so geläufig, dass schon danach jeder halbwegs mit dem grossen Meister Vertraute dies Bild auf den ersten Blick in die Nähe des Leonardo bringen wird. Der dem Meister eigene grosse Sinn für die Natur und ihre Gesetze, sein unermüdlicher Forschereifer, welcher in ihm so mächtig war, dass es selbst in seiner künstlerischen Empfindung keine Schranken fand und gelegentlich dieselbe sogar beeinträchtigt — die Unfertigkeit sowohl als die überfleissige Ausführung seiner Gemälde haben hierin ihren Hauptgrund —, musste in den

vulkanischen Erscheinungen auf der Erdoberfläche und ihren eigentümlichen Bildungen besonders interessante Aufgaben des Studiums finden. Eine Reihe von Notizen in seinen Büchern legen neben zahlreichen Zeichnungen Zeugnis dafür ab; und in den Gemälden treten diese Basaltbildungen, nachdem der Künstler sie, bereits im Mannesalter, sei es in den Alpen oder (wie neuerdings behauptet ist) in Armenien zuerst kennen gelernt hatte, beinahe ausnahmslos in den Hintergründen in bedeutungsvoller Weise zur Geltung. So auch hier in der Auferstehung: der ausgewaschene Felsboden im Vordergrunde wie die Felswand rechts mit ihren säulenartig aufsteigenden Dolomiten und die in der Ferne durch das breite Bergthal von granitartigen Formen durchsetzende Kette dieser steilen Dolomitkegel sind mit demselben Verständnis für diese eigentümliche Naturbildung erfunden, mit derselben einzigen, die malerische Wirkung geradezu beeinträchtigenden naturhistorischen Treue und Liebe ausgeführt, wie in den beiden Madonnen in der Grotte und in dem Hintergrunde der Mona Lisa und der Madonna mit der hl. Anna. Die gleichen Bildungen finden wir in einer ganzen Reihe flüchtiger Zeichnungen, die zum Teil in J. P. Richters „Leonardo" wiedergegeben sind; unter mehreren nicht reproduzierten kleinen Rotstiftzeichnungen in Windsor befindet sich eine, welche man für die Studie zu dem Flussthal der Auferstehung halten könnte. In diesen Zeichnungen finden wir auch genau das Vorbild für die eigentümliche Wolkenbildung unseres Bildes wieder, welche die Photographie nicht scharf genug wiedergiebt, sowie die Formen und Behandlungsweise der Bäume und Büsche in der Ferne und der kleinen lombardischen Stadt am Ufer des seeartig breiten Flusses; man vergleiche dafür die Rotstiftzeichnung bei J. P. Richter Pl. XXIX. Die helle kalte Bergluft, auf welcher die Gestalt des Auferstehenden wie geisterhaft verklärt erscheint, die duftige Ferne mit den schmalen, auf den Thälern lagernden Nebelstreifen sind Zeugnisse einer Beobachtung, die auf jeden Freund der Alpennatur als eine innerhalb der älteren Kunst fast einzig treue, poetische Wiedergabe derselben eine unwiderstehliche Anziehungskraft ausüben werden. Ebenso verrät sich dasselbe Forscherauge, wie in der Vierge aux Rochers und schon in der Verkündigung, so auch hier in der Wiedergabe der kleinen vereinzelt aus dem Felsenboden aufspriessenden Pflanzen, in denen z. B. im Epheu am Sarkophag jedes einzelne Blatt in seiner Stellung, seiner Verkürzung und seinem Schatten unmittelbar nach der Natur wiedergegeben ist. Dass hier nur einige wenige Pflänzchen angebracht sind, während in der Vierge aux rochers eine reiche Alpenflora dem Boden entsprosst und in der Verkündigung der Uffizien der Boden sogar dicht wie eine Wiese mit Blumen und Kräutern bedeckt ist, erscheint mir wieder als ein charakteristisches Merkmal für die Entstehung des Bildes in der mittleren Zeit des Künstlers, etwa zwischen der Madonna in der Grotte und der Madonna mit der hl. Anna, in welcher auf dem nackten Felsboden nur noch in der Ferne ein Baum sichtbar ist. Auch die Erfindung der Bergformen in der Auferstehung zeigt denselben Uebergang zwischen jenen beiden Gemälden des Louvre, den Uebergang von überreichen, phantastischen Formen zu einfacheren, mehr als Hintergrund behandelten Motiven.

Für diese Datierung unseres Gemäldes in die frühere Zeit seines Aufenthaltes in Mailand, etwa bald nach der Lucrezia Crivelli und dem unfertigen männlichen Bildnis der Ambrosiana, jedesfalls vor Ausführung der Bronzestatue und des Abendmahls, sprechen auch alle anderen Anzeichen. Wir beobachten hier den Uebergang von den etwas schlanken Gestalten der frühesten Gemälde zu der weichen Fülle der letzten Werke; von zierlichen und selbst etwas kleinen zu grossen und volleren

Formen; und im interessanten Gegensatz dazu von einem grossen, knitterigen Faltenwurf zu kleinen zahlreichen Parallelfalten, womit auch ein Uebergang von dicken Sammet- und Seidenstoffen zu vorwiegend dünnen, gazeartigen Stoffen zusammenhängt; von einer klaren leuchtenden Lokalfärbung bei einfacher Beleuchtung zu stärkerem Helldunkel, schwärzlichen Schatten und unbestimmten Farben.

Es ist vielleicht nicht überflüssig, wenn ich zum Schluss noch darauf aufmerksam mache, dass diese Eigentümlichkeiten des Auferstehungsbildes, welche ich als ganz charakteristische Kennzeichen von Leonardo's Kunstweise nachzuweisen suchte, bei irgend einem Schüler oder Nachfolger Leonardo's sich ähnlich, sei es auch nur vereinzelt, nicht nachweisen lassen; nicht einmal in Bildern, welche die unter Aufsicht ihres Meisters und mit Benutzung von dessen Kartons oder Gemälden ausgeführt haben. Man vergleiche z. B. drei unter Leonardo's Namen berühmte Gemälde in der Eremitage: die hl. Familie, wahrscheinlich von Cesare da Sesto, die sogenannte Columbine von Luini und die Madonna Litta, welche man jetzt dem Bernardino Conti zuschreibt. Auch die Brera in Mailand mit Marco d'Oggionno's Sturz des Lucifer, das Museo Poldi ebenda mit der kleinen Madonna von Pedrini, unsere Berliner Galerie mit Pedrini's Magdalena oder der herkömmlich (ohne jede Beglaubigung) dem Francesco Melzi zugeschriebenen Pomona, der Louvre in Solario's „Vierge au coussin vert" u. s. f. liefern von diesen Leonardo-Schülern und Nachfolgern in solchen hervorragenden Gemälden, die sich besonders eng an Leonardo anschliessen, den Beweis, dass keiner von allen die Auferstehung erfunden oder gemalt, nicht einmal daran mitgeholfen haben könne. Denn, soweit nicht spätere Uebermalung und Verputzung das Bild entstellt haben, trägt es durchweg den Charakter des Meisters; und das tiefe Verständnis und der unsägliche Fleiss, womit oft gerade das Kleinste erfunden und durchgebildet ist, beweisen am schlagendsten, dass das Ganze dem Einen grossen Meister gehört. Freilich beeinträchtigt diese ausserordentliche Durchführung, die in der Doppelnatur Leonardo's, des Künstlers und Naturforschers, begründet ist — was ich hier noch einmal ausdrücklich wiederhole — die malerische Wirkung der meisten Gemälde Leonardo's; und wesentlich darin liegt der Grund, dass Leonardo bei dem specifisch malerischen Sinn unserer heutigen Kunst zwar als Theoretiker viel genannt und in seinen Studien und Skizzen viel bewundert, in den meisten seiner Tafelgemälde aber jetzt verhältnismässig wenig beachtet wird.

Müssen wir so jede Verbindung des Auferstehungsbildes mit irgend einem Nachfolger Leonardo's abweisen, so bietet dasselbe aber nicht uninteressante Anknüpfungspunkte mit Leonardo's Vorgängern, insbesondere mit seinem Lehrer Verrocchio, auf die ich wenigstens ganz kurz hinweisen möchte. Ueber Leonardo's Verwandtschaft mit Verrocchio im Allgemeinen und insbesondere in seinen Jugendwerken habe ich an dieser Stelle früher bereits ausführlicher gesprochen (vgl. Band III S. 258—262); hier möchte ich nur die Verwandtschaft in Anordnung und Bewegung des Auferstehungsbildes mit einzelnen Kompositionen Verrocchio's hervorheben. Schon das dem Verrocchio in seiner Erfindung erst neuerdings zurückgestellte Altarwerk des Louvre mit der Madonna und den Heiligen Bernhard und Maria von Egypten (No. 347) zeigt in den Hauptfiguren den ähnlichen Aufbau. Stärker ist dies aber noch mit dem unteren Teile des Kenotaphs des Kardinals Forteguerri in Pistoja der Fall, namentlich in der kleinen Thonskizze dieses Denkmals im South Kensington Museum zu London. Die aufschwebende Figur der Caritas entspricht dem Christus in unserem Bilde, dessen Hülle in den weissen

flatternden Gewändern jener Komposition mehrfache Analogien findet. Namentlich auffallend ist aber, worauf mich Robert Vischer aufmerksam machte, die Verwandtschaft der hl. Lucia mit der Figur der Hoffnung in ihrer stürmisch andächtigen Bewegung, Verkürzung des Kopfes und Haltung der Arme. Wenn es auch nicht gerechtfertigt sein möchte, aus solchen Anklängen die Folgerung einer direkten Beziehung zwischen beiden Kunstwerken aufzustellen, so wäre doch eine vielleicht unbewusste Erinnerung an dieses hervorragende Werk seines Lehrers, dessen Entwurf und Modell gerade in den Jahren entstand, in welchen Leonardo als Gehilfe in Verrocchio's Werkstatt sich befand, durchaus natürlich.

Wenn ich in der Analyse des Bildes ausführlich gewesen bin und die Verwandtschaft desselben mit Leonardo's beglaubigten Werken bis in das Einzelne verfolgt habe, so geschah dies besonders, um vorzubeugen, dass der unvorteilhafte Zustand der Erhaltung des Bildes, welcher leicht von näherer Betrachtung abschreckt, zu einer ungerechten Abfertigung des Bildes führen möge. Hoffentlich wird ein weiteres Bekanntwerden desselben bald dahin führen, dass in den Zeichnungen und Notizen Leonardo's der eine oder andere direkte Anhalt für dieses Gemälde gefunden werde, und dass vielleicht Guiden oder Familiengeschichten der Lombardei über die Herkunft des Bildes und seine frühere Geschichte irgend welche Auskunft geben.

DER ITALIENISCHE HOLZSCHNITT IM XV. JAHRHUNDERT

VON FRIEDRICH LIPPMANN

(SCHLUSS)

Im Jahre 1469 wurde die Buchdruckerkunst durch Filippo di Lavagna in Mailand eingeführt. Aus der Presse Lavagna's geht zehn Jahre später der erste datierte Mailändische illustrierte Druck hervor, ein kleiner geistlicher Traktat eines Frater Pacifico di Novara: „Summula di pacifica Consciencia". [1])

Holzschnitte auszuführen und sie mit dem Typendruck in Verbindung zu setzen scheint man um diese Zeit in Mailand ebensowenig verstanden zu haben, als in Florenz, und wie beim Florentiner Dante von 1482 so greift auch der Drucker der „Pacifica Consciencia" zum Kupferstich für die Herstellung der Illustrationen, indem er die Stiche in die Textseiten einfügt.

---

[1]) Das einzige bekannte Exemplar in der Ambrogiana in Mailand. Fol. a 1 Jesumaria. El Titulo (E)l nome de Christo . . . . comencia el prologo in la Sequente opereta dicta Sumula ho uero sumeta de pacifica conscientia . . . Fol. D 8. vers . . . Pacifici Nouarensis . . . per G. Brebiani in impressione recognitum et Philippum de Lauagnia Mediolanensis impressum . . . opusculum . . . 9°. Kalendas Apriles (sic) en uigilia Dominice Incarnationis expletum est Anno 1479 . . . 4°.

Von den drei im Buche befindlichen Kupferstichen bietet nur einer künstlerisches Interesse. Dieser stellt die Tugenden der Jungfrau Maria symbolisiert als vierfache Krone dar. Oben erblickt man in kleinen Figuren die Verkündigung. Die Ausführung des Stiches in feinen, gekreuzten Strichlagen ist klar und sicher, aber ausser dem allgemeinen Charakter der italienischen Kunst dieser Epoche tritt darin eine bestimmte Schulrichtung so wenig hervor, dass es fraglich bleibt, ob wir hier wirklich die Arbeit eines Mailändischen Künstlers vor uns haben, oder ob die Platte für den Mailänder Drucker anderwärts verfertigt wurde.

Vor der Mitte der neunziger Jahre des XV. Jahrhunderts lässt sich die Ausübung des Holzschnittes in Mailand durch datierte Werke nicht nachweisen, von da an aber kommen in Druckwerken dieser Stadt Holzschnitte zum Vorschein, welche unzweifelhaft aus der Mailändischen Kunstrichtung hervorgegangen sind. Gleiches ist der Fall in typographischen Werken solcher Druckorte, die im Kunstgebiet der Mailändischen Schule liegen. Wir dürfen daraus schliessen, dass eine, wenn auch kleine Xylographenschule in Mailand thätig war. Zum Teil arbeitete dieselbe für den Buchdruck, aber sie scheint sich auch mit der Herstellung von Einzelblättern des Holzsschnittes beschäftigt zu haben. Wir werden die Spuren einer immerhin nicht unbedeutenden Produktion der letztgenannten Gattung noch weiterhin verfolgen.

Im Allgemeinen erhebt sich die Mailändische Xylographie weder zu dem Umfang und der Bedeutung den dieser Kunstzweig in Venedig erlangt, noch erreicht sie künstlerische Eigenart wie etwa die Florentiner Holzschneiderschule.

Den ersten Holzschnitten von unzweifelbar Mailändischer Herkunft begegnen wir in der Princeps der „Practica Musica" des Franchini Gafori, 1496 von Wilhelm Signerre aus Rouen (Guillermus Signerre Rothomagensis) gedruckt. Der Titelschnitt des Klein-Foliobandes stellt die neun Musen und eine Allegorie auf die Harmonie der Sphären dar; von den Randeinfassungen, welche zwei weiterhin folgende Textblätter schmücken, zeigt die eine (Fol. a rec.) die Macht der Musik: Amphion die Mauern von Theben zusammenfügend, Arion, Orpheus; in der anderen Einfassung (Fol. cc rec.) erblicken wir Gaforio seine Schüler unterrichtend. Der Stil der Zeichnung ist überall entschieden Mailändisch, die Behandlung des Holzschnittes aber, etwas eng und mager, entspricht den frühen Venetianischen Arbeiten. Von dort her kommende Xylographen dürften vielleicht den Schnitt der Stöcke ausgeführt haben.

Technisch ebenfalls von Venedig beeinflusst sind die Vignettenbilder in einem „Legendario di Santi padri historiado vulgar", den Ulrich Scinzenzeler 1497 in Mailand druckt.[1]) Die Darstellungen sind zum Teil sehr reizend komponiert, offenbar von einem Mailänder Künstler gezeichnet, der sich die Venetianischen Vignetten der Malermi-Bibel und verwandte Bücher zum Muster genommen und sie glücklich imitiert hat.

Wilhelm Signerre, aus dessen Offizin das erste Mailändische Holzschnittwerk, der Gaforio von 1496, hervorging, liefert 1498 ein Buch, bei dem der Text fast ganz unter den Bildern verschwindet, ein geistliches Bilderbuch: „Specchio di Anima", dem in Bezug auf Reichtum an Illustrationen in Italien im XV. Jahrhundert kein zweites

---

[1]) Fol. 1 a Tit.: Legendario di Santi istoriado vulgar. a. E.: Finisse legende de Sancti composte per el . . . frato Jacopo de Voragine . . . traducte in lingua vulgar per . . . nicholao de manerbi veneto . . . stampate in Milano per Magistro Vederico Scinzenzeler MCCCCLXXXXVII. 4°. Exemplar in der Wiener Hofbibliothek.

Beispiel zur Seite steht. Die 44 Blätter, aus denen das Heft besteht, sind mit 78, die ganzen Seiten des Gross-Quartformates füllenden Holzschnitten bedeckt.[1])

Neun Blätter am Anfang stellen die Geschichte des ersten Menschenpaares dar, die übrigen erzählen das Leben und den Tod Christi. Die Zeichnung ist kräftig in derben Umrissen und mit nur geringer Andeutung der Modellierung ausgeführt, die Figuren lebhaft bewegt und oft übertrieben im Ausdruck. Das Ganze scheint das Werk eines secundären aber doch originell empfindenden Künstlers zu sein, der sich in einer Mischung von altertümlichen, zurückgebliebenen Formen und modernern Elementen bewegt, ein Mailänder etwa von der Art des Donato Montorfano oder ähnlicher Meister. Er mag vielleicht ein Miniator gewesen sein. Für die Beteiligung der Miniatoren an der Ausführung der Bücherholzschnitte liegt uns allerdings kein direktes Zeugnis vor, aber mancherlei spricht dafür, namentlich auch die oft vorkommende eigentümliche Mengung verschiedener Stilarten, die wir gleichmässig in den Miniaturen vom Ende des XV. Jahrhunderts und in den Holzschnitten derselben Epoche finden.

Die technische Ausführung der Holzschnitte im „Specchio di Anima" ist befangen und teilweise sogar unbehülflich, namentlich verunstaltet der Xylograph die Köpfe mitunter bis zum karikierten Ausdruck; doch scheinen verschiedene Hände von ungleicher Geschicklichkeit an dem Werke gearbeitet zu haben. Von Venedig kamen sie kaum her, da die Ausführung nichts Venetianisches an sich hat. Es dürften demnach wohl Mailänder Holzschneider gewesen sein, welche Signerre bei der Ausführung seiner Bilderserie verwendete.

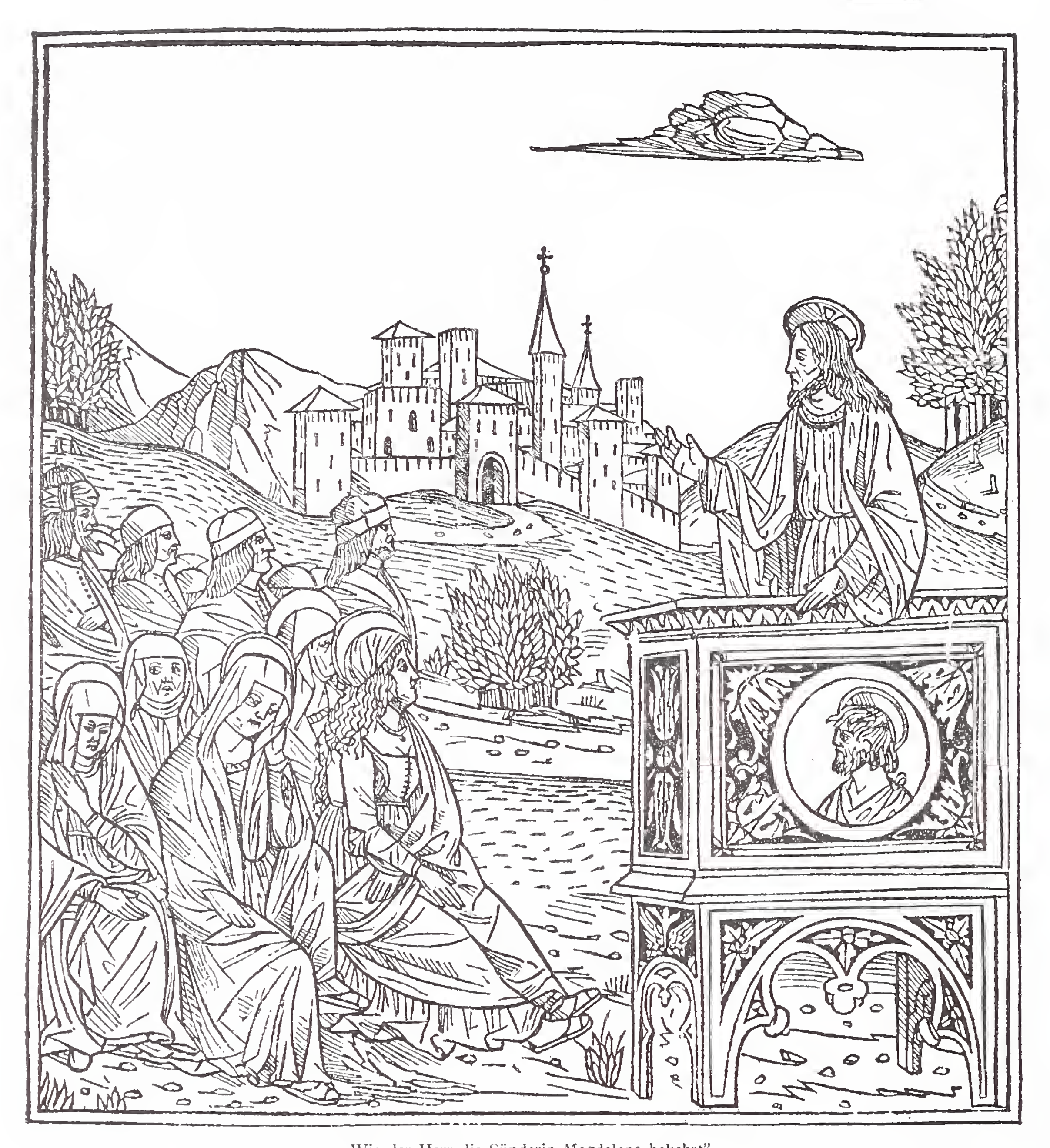
Gleich im nächsten Jahr 1499 benützt Signerre einen grossen Teil der Holzschnitte des „Specchio" zu einem neuen Buche: „Tesauro Spirituale". Der „Tesauro" scheint nicht minder selten zu sein als sein Vorgänger; er ist von keinem Bibliographen erwähnt. Das einzige mir bisher bekannt gewordene Exemplar bewahrt das Berliner Kupferstichkabinet.[2])

Verglichen mit dem „Specchio" zeigt der „Tesauro" eine Anzahl neuer Bilder, die von andern Künstlern feiner, in einer vorgeschritteneren Weise gezeichnet, und von geübteren Holzschneidern sorgfältiger als die frühern ausgeführt sind. Die Behandlung dieser neuen Schnitte ist auch insofern eine andere, als sie mehr auf Gesamtwirkung, mit schrägen, parallelen Schattenlagen gearbeitet sind. Die Kompositionen sind hier in kleineren Figuren und in einer ruhigeren Haltung besser angeordnet. Ornamentierte Einfassungen, weiss auf schwarzem Grunde, umgeben die einzelnen Darstellungen.

---

[1]) Ferraro, Joh. Petro de Vigleuano: Specchio di Anima. fol. 1 r. H. Nome di Questo Libro e In Litato (sic) Spechio di Anima. fol. 1 v. Al . . . domino Ludovico Mari Spor . . . fol. 6 verso: hoc opus lingne ytalice traductum fuit per deuotu(m) Ludouicum besalu Hispanie feliciter scripsit anno . . . 1498. fol. 44 verso: Impressum Mediolani per Guillermos le Signerre fratres Rothomagenses MCCCCLXXXXVIII di XXIII martii. Impensis Johanis de bifignādis de Vigleuano. Laus Deo Amen. Druckerzeichen der Signerre. Exemplar in der Ambrosiana in Mailand.

[2]) Titel, xylographisch: Tesauro spirituale: | cum le epistole et | euangelij histori|ate: cum le medi|tatione de sancto Bonaventura. Verso: Alo . . . domino Lodouici Maria Sphor. . . . Duca de Milano . . . Jo. Petro Ferraro da Vigleuano . . . etc. A. E.: Impressum Mediolani per Guilermos fratres Rothomagenses. MCCCCLXXXXVIII. die XVIIII. Martii. Impensis Johannis de bifignandis de Vigleuano. 4°. Druckerzeichen der Signerre. Sig. a—m. 73 Blatt. 63 blattgrosse Holzschnitte.



„Wie der Herr die Sünderin Magdalena bekehrt".
Aus Joh. Pet. Ferraro da Viglevano: „Tesauro spirituale". Mailand, Signerre. 1499.
Nach dem einzigen bekannten Exemplar im Königlichen Kupferstichkabinet zu Berlin.

Wir geben beistehend die Nachbildung eines dieser neuen Serie angehörenden Schnitte aus dem „Tesauro" mit Hinweglassung der Randeinfassung.

Auch in Mailand finden wir eine Aesop-Ausgabe unter den ersten illustrierten

Büchern, welche aus den Pressen der dortigen Drucker hervorgehen. Signerre veranstaltete eine solche 1498 mit dem Texte des Accio Zucchio und mit nicht übel ausgeführten Kopien der Holzschnitte der Venetianer Ausgabe von 1492. Selbständig erfunden und nicht ohne Feinheit sind die zahlreichen Bilder in der Lebensbeschreibung des Aesop, welche der Fabelsammlung vorgesetzt ist. Sie rühren offenbar von derselben Hand her, welche die Schnitte für den „Tesauro" zeichnete. Die xylographische Ausführung ist aber im „Aesop" ungleich und teilweise unvollkommen. [1])

In demselben Jahre 1498 schlägt das Brüderpaar Signerre seine Presse in Saluzzo auf. Ludwig II., Markgraf von Saluzzo, ein gelehrter, das Altertum liebender Herr, hatte eine Akademie errichtet, in der er gelegentlich gelehrte Abhandlungen persönlich vortrug. Frühzeitig war er schon bestrebt die Buchdruckerkunst nach seinem Städtchen zu ziehen. So siedelt sich 1479 der Turiner Drucker Giovanni Fabri, allerdings nur für kurze Zeit dort an, 1481 ein anderer, früher in Turin thätiger Typograph, Martino della Valla, und 1498 nehmen, wie erwähnt, die Brüder Signerre dort ihren Wohnsitz. [2])

Zwei aus Saluzzaner Offizinen hervorgehende Bücher sind mit Holzschnitten von ungewöhnlicher Vortrefflichkeit geschmückt, beide von demselben Autor, dem Dominikaner Giovanni Ludovico Vivaldo, dem vertrauten Ratgeber des Markgrafen.

Das erste dieser Werke, das 1503 erschien, ist ein theologischer Traktat von der Echtheit der Busse; wie die Schlussschrift besagt, auf Anordnung und Kosten des Markgrafen gedruckt und diesem gewidmet. [3])

Am Beginne des Buches findet sich ein vortrefflicher Schnitt, den heiligen Büsser Hieronymus darstellend. Der Zeichnung wie der xylographischen Behandlung nach gehört dieses schöne Blatt der Mailändischen Kunstrichtung an, doch treten einige Veronesische Elemente hinzu, die namentlich in der reichen geschmackvollen Umrahmung zum Vorschein kommen. Das Blatt ist sehr sorgfältig, aber einfach und derb ausgeführt, und erzielt eine geschlossene und kräftige Wirkung. In der Behandlung erinnert dieser Holzschnitt an jene Blätter, welche man gewöhnlich dem „Battista del Porto" von Modena zuschreibt, von denen noch weiterhin die Rede sein wird.

Einige Jahre später, 1507, lässt Vivaldus in Saluzzo ein anderes Buch ausgehen, das an Schönheit der xylographischen Ausstattung jenes erste noch übertrifft. Es führt den Titel „Opus regale" und ist von der in Saluzzo für kurze Zeit etablierten Offizin

[1]) Aesopus. Fol. 1 r.: Le fabule de Esopo vulgare e latine Historiade. Fol. 1 v.: Accii Zuchi . . . in Aesopii fabulas interpretatio . . . Am Ende der „Vita Esopi": Impressum mediolani p(er) Guillermos le Signerre fratres Rothomagenses . . . (1498) . . . die qui(n)decimo mensis septembris. Impensis Gotardi de ponte. 4°. Unvollständiges Exemplar in der Ambrosiana.

[2]) Die Angabe bei Litta: Famiglie, dass 1495 Erhard Radolt in Saluzzo gedruckt hätte, muss auf einem Versehen beruhen. Um diese Zeit war Radolt längst nicht mehr in Italien, sondern in Augsburg thätig.

[3]) Vivaldus, Joh. Lud.: Fol. 1 r.: Aureum Opus de Veritate Contricionis in quo mirifica documenta eterne Salutis aperiuntur. Fol. 160 v.: Paccelarum Opus de Veritate contricionis Salutijs impressum mandato ac espensis Ilustrissimi ac Clementissimi principis Ludovici Marchionis Salutiar(um) ac Viceregis Neapolitani Meritissimi p(er) Guillermu(m) et Guillermum le Signerre fratres Rothomagenses Anno Salutis 1503 die primo Julij Feliciter. Druckerzeichen der Signerre.



Hl. Hieronymus.
Aus Vivaldus: „De Veritate Contricionis". Saluzzo, Signerre 1503.

des Jacobus de Circis und Sixtus de Somachis gedruckt. Der Inhalt besteht aus einer Sammlung politischer und contemplativer Aufsätze, an deren Spitze ein Trostbrief an Margaretha Fox, die Wittwe des (1504) verstorbenen Markgrafen Ludwig II., steht.



Bildnis des Markgrafen Ludwig II. von Saluzzo.
Aus Vivaldus: „Opus Regale", Saluzzo 1507.

Den Eingang des Trostbriefes schmückt das Bildnis des Markgrafen, ein feiner, geistig durchgearbeiteter Kopf, im Profil nach rechts dargestellt, der sich

energisch von dem schwarz stehen gelassenen Grunde abhebt. Zu dem etwas schwermütigen Ausdrucke des Gesichtes scheinen die Verse aus Hiob IX 25, die unter dem Bildnis stehen, wohl zu passen: „Dies mei velociores fuerunt cursore: fugerunt, et non viderunt bonum." Zeichnung und Schnitt sind von vollendeter Meisterschaft. Erstere ist offenbar das Werk eines Künstlers der Mailändischen Schule; Mailändisch ist auch die Weise der Ausführung. Der Duktus und die Behandlung des ornamentalen Beiwerkes erinnern an die Holzschnitte in den Illustrationsbüchern der Signerre in Mailand. Von ähnlichem Kunstcharakter sind auch die zwei andern blattgrossen Holzschnitte im „Opus regale". Der eine davon, einem „Tractatus de laudibus trium liliorum" vorgesetzt, zeigt den hl. Ludwig, knieend im Gebet, über ihm einen Engel mit der Krone schwebend, während die Madonna mit dem Christkind in einer Strahlenglorie erscheint; der andere Holzschnitt stellt den hl. Thomas dar, in seiner Zelle von zwei Engeln umgeben. Diese beiden Schnitte sind in vorwiegend konturierender Manier mit höchster Feinheit ausgeführt Auch sie tragen den deutlich ausgesprochenen Charakter der Mailändischen Kunstrichtung. Es wird zweifelhaft bleiben, ob die Holzschnitte in den beiden Büchern des Vivaldus als Proben einer selbständigen Kunstthätigkeit in Saluzzo angesehen werden dürfen, oder ob sie auswärts, etwa in Mailand, für die Saluzzaner Drucker angefertigt wurden. Die Wahrscheinlichkeit spricht für die letztere Annahme, umsomehr, als die Schnitte im „Opus regale" und im Buch „De Veritate contricionis", wenigstens soviel uns bekannt ist, die einzigen Bücherholzschnitte sind, welche in Saluzzo herauskommen.

Der quattrocentistische Stil der Xylographie erhält sich in Mailand über die Wende des Jahrhunderts hinaus und sogar bedeutend länger als in Venedig. Die Xylographenschule, deren erste datierbare Spuren um circa 1497 auftreten, scheint noch bis nach 1520 fortgearbeitet und wenigstens einen Teil ihrer Eigentümlichkeiten lange bewahrt zu haben. Die Fortdauer der alten Weise zeigt sich z. B. in einem Titelholzschnitt in dem 1513 erschienenen „Opus de confirmatione vite b. Francisci", der den hl. Franciscus darstellt, wie er hinter dem Heiland einherschreitend dessen Kreuz auf sich genommen hat. Hier erscheinen die Formen der Mailändischen Xylographie des XV. Jahrhundertes, nur etwas runder und weniger herbe.[1])

Erst verhältnismässig spät zeigen sich in datierbaren Bücherholzschnitten Anklänge an den Einfluss der Kunstweise Lionardo's. Eine ganz lionardeske „Geburt Christi" findet sich in dem Buche des Isidorus de Isolanis: „De Imperio Militantis Ecclesie" von 1517. Der Schnitt ist wirkungsvoll, mit breiten schwarzen Schattenmassen, anlehnend an die Art der Florentiner Xylographie. Andere Darstellungen in demselben Werk sind noch in der früheren Mailändischen Weise des „Specchio di Anima" behandelt, aber diese sind vielleicht Holzstöcke, die aus einem ältern, mir unbekannten Druck stammen mögen.

Zur Gruppe der Mailändischen Holzschnitte der lionardesken Kunstrichtung gehören ferner die zarten Konturschnitte in einem 1518 herauskommenden Büchlein, welches von den Wundern der hl. Veronika handelt,[2]) und endlich die zahlreichen

[1]) Bartolomeo de Pisis; Opus de Confirmatione vite beati Francisci ad vita Duc. Jhs. Christi . . . a. E.: Impressum Mediolani in edibus Zanoti Castilionei 1513. 4°.

[2]) Veronica, Vigo: Inexplicabilis Mysterii gesta Beatee Veronica Virginis praclarissimi Monasterii Sanctae Marthae urbis Mediolani. a. E.: Apud Gotardum Ponticum . . . 1518. Die III. Aprilis. 4°.

Illustrationen in dem „Vitruv" des Cesare Cesariano, der 1521 in Como erscheint, aber doch ganz und gar als Mailändisches Produkt anzusehen ist.

Der lionardeske Stil in scharfer Ausprägung, verbunden mit feiner energischer Zeichnung, wie er in einer Reihe der Abbildungen dieser Vitruvausgabe hervortritt, verleiht dem Buch einen besonderen Wert. Es ist das späteste Werk der italienischen Xylographie, in welchem die Weise des Quattrocento sich noch in lebendiger Uebung zeigt. Die Ausführung derselben ist etwas ungleichmässig, was wohl daher kommt, dass Cesariano die Arbeit während des Druckes im Stiche liess, und der Drucker genötigt war, sie durch Andere zu Ende bringen zu lassen.

Manche von den der Mehrzahl nach vorzüglichen Holzschnitten nehmen sich fast aus wie Uebertragungen von Zeichnungen Lionardo's auf die Holzplatte, so namentlich jene zum Abschnitt über die Proportionen des menschlichen Körpers; aber auch in den architektonischen und Konstruktions-Zeichnungen scheint Cesariano bestrebt, die Klarheit und Accentuierung der Formen, wie sie der Darstellungsweise Leonardo's eigen ist, nachzuahmen.

Soweit sich aus den in Büchern vorkommenden Holzschnitten urteilen lässt, hat es nicht den Anschein, als ob ausser in Venedig und Mailand die Xylographie besondere Pflege im übrigen Oberitalien gefunden hätte. Nur in den genannten Orten kommen illustrierte Druckwerke in grösserer Zahl heraus, und nur hier scheinen die Xylographenwerkstätten in wirksame Beziehung zu den lokalen Kunstschulen getreten zu sein. Manche Drucker in andern Städten mögen ihren gelegentlichen Bedarf an Illustrationswaare von ausserhalb bezogen oder die Stöcke mit den darauf gemachten Vorzeichnungen ihrer heimischen Künstler nach ausserhalb zum Schneiden gesendet haben. So zeigen einige Bücher, welche in Ferrara herauskommen, in ihren Illustrationen bald Venetianisches, bald Florentiner Gepräge. Rein Venetianisch ist der schöne Konturholzschnitt in der 1493 bei Andreas Gallus in Ferrara gedruckten Uebersetzung der Astronomia des Alfraganus (Gerhardus a Sabioneta: Compilatio Astronomica Mahometi Alfragani u. s. w. Hain 822).

Der xylographischen Behandlung nach teils der Florentinischen teils der Venetianischen Richtung angehörig sind die Holzschnitte in dem 1497 bei Laurentius de Rubeis in Ferrara gedruckten Buche des Philippus Bergomensis: „De pluribus claris selectisque Mulieribus", welches wohl das prächtigste Druckwerk ist, das aus Ferrareser Pressen hervorging (Hain 2813).

Die Illustrationen welche die Biographien begleiten, sind Bildnisse „berühmter Frauen", deren Reihe mit der Eva beginnt und die hervorragendsten Vertreterinnen des weiblichen Geschlechtes aus der Bibel, der Mythologie und dem Altertum aufzählend bis zu den Zeitgenossinnen des Verfassers fortschreitet. Es sind originelle und reizende Phantasieschöpfungen, abwechslungsreich in Auffassung, Tracht und Beiwerk. Dass zuweilen ein und dasselbe Conterfey wiederholt und für verschiedene Persönlichkeiten verwendet wird, verschlägt dabei nicht viel.

Die kleinen Porträts, obzwar durchweg von fast gleicher Vortrefflichkeit, scheinen von verschiedenen Händen herzurühren. Während eine Gruppe vermöge der Anordnung, Zeichnung und Ausführung der Venetianischen Richtung angehört, zeigt die andere deutliche Beziehungen zur Ferrareser Kunst. Bei den Stöcken der letztgenannten Gattung herrscht eine mehr der Florentiner als der Venetianischen Art verwandte Behandlung mit kräftigen schwarzen Massen. Die umstehenden zwei Nachbildungen aus dem Buch des Bergomensis werden diese Unter-

schiede veranschaulichen. Das Bildnis der „Cassandra Fideli" ist ein Beispiel der Venetianischen, jenes der „Paula Gonsaga" der Ferraresischen Gruppe. Der blattgrosse Titelholzschnitt des Buches, den Autor darstellend, wie er sein Werk der Beatrice von Arragonien widmend überreicht, ist ein Gemisch Ferrarischen Stiles und Florentinischer Xylographie.

Ganz Venetianisch sind die kleinen Konturvignetten in einer italienischen Ausgabe der Briefe des hl. Hieronymus, welche ebenfalls Lorenzo de Rossi in Ferrara 1497 druckt (Hain 8566). Sie gleichen den geringeren derartigen Illustrationen, die in Venedig herauskommen, und dürften wohl auch da gezeichnet und angefertigt worden sein.

Einen nachweisbaren Fall, dass ein Venetianischer Holzstock nach auswärts (Forli) exportiert wurde, haben wir schon vorhin erwähnt; und nicht selten tauchen in wenig



Bildnis der Cassandra Fideli.
Aus: Bergomensis, De Claris Mulieribus. Ferrara 1497

bedeutenden, entlegenen Druckorten Bücherillustrationen auf, welche aller Wahrscheinlichkeit nach in Venedig angefertigt sind. Meist sind es nur einzelne Illustrationen, fast nie Folgen von Darstellungen. Derartige mit einem oder zwei, selten mit mehr Illustrationen ausgestattete Drucke haben wir aus Bologna, Siena, Modena, Ferrara u. s. w., ohne dass wir annehmen dürfen, dass schon im XV. Jahrhundert die Xylographie irgend grösseren Umfang an diesen Orten erlangt hätte.

Diese hier und da vorkommenden Einzelerzeugnisse haben doch nur untergeordnete kunstgeschichtliche Bedeutung, da sie mit den Lokalschulen ihrer Erscheinungsorte nicht im Zusammenhang stehen, anderseits aber ihre Herkunft immer unbestimmbar bleibt. Auch sind sie zumeist nur Arbeiten geringeren Ranges, deren Aufzählung im einzelnen dem Bilde vom italienischen Holzschnitt im XV. Jahrhundert keine wesentlichen Züge hinzufügen würde.

Die auf uns gekommenen Reste von oberitalienischen Einblattdrucken aus dem XV. Jahrhundert sind fast nie datiert und tragen nur selten einen Hinweis auf ihren Entstehungsort; wir vermögen ihnen ihre kunstgeschichtliche Stelle daher nur nach allgemeinen Kennzeichen anzuweisen. Die bisher bekannt gewordenen derartigen Werke lassen vermuten, dass volktümliche, in Holzschnitt ausgeführte Flugblätter geistlichen und weltlichen Inhalts neben den Bücherholzschnitten einen bedeutenden Teil der xylographischen Produktion in Oberitalien bildeten. So umfangreich und fruchtbar wie in Deutschland war die Produktion der Einblattdrucke in Italien allerdings nicht, und ihr Betrieb wahrscheinlich auf nur wenige Orte beschränkt. Ueber die Werke der italienischen Kupferstecherei des XV. Jahrhunderts sind wir weitsaus besser orientiert als über die gleichzeitigen italienischen Holzschnitte; Erstere sind in grösserer



Bildnis der Paula Gonzoga.
Aus: Bergomensis, de Claris Mulieribus. Ferrara 1497.

Zahl erhalten geblieben, weil sich Namen bekannter Meister an sie knüpfen und sie deshalb schon frühzeitig in Wertschätzung standen.

Hingegen bewirkte die Teilung der Arbeit zwischen dem die Vorzeichnung entwerfenden Künstler und dem wesentlich nur handwerklich thätigen Holzschneider, dass der Holzschnitt seit jeher als Kunstgattung geringeren Ranges angesehen wurde. Die Chronisten der Kunst hielten es denn auch nicht der Mühe wert, von Holzschnitten zu berichten. Die Illustrationen in den Büchern sind mit diesen selbst erhalten geblieben, aber von den Einzelblättern der frühen Epoche, die ihrer Zeit wenig geschätzt und später völlig missachtet wurden, ging fast Alles verloren.

In Deutschland bestand die Sitte, Heiligenbilder in die Innenseiten der Buchdeckel und der Kleidertruhen zu kleben, und durch diese Art der Konservierung sind fast alle primitiven Einblattdrucke deutschen und niederländischen Ursprunges, welche wir besitzen, auf uns gekommen. In Italien existierte ein ähnlicher Gebrauch

nicht; dadurch erklärt sich, dass primitive italienische Xylographien heute so schwer auffindbar sind. Man scheint in Italien Holzschnitte und Heiligendarstellungen auf die Thüren und Wände der Stuben geklebt zu haben, was auch in Deutschland vorkam; die so verwendeten Exemplare sind aber natürlich hier wie dort fast immer zu Grunde gegangen.

Das Berliner Kupferstichkabinet besitzt eine Anzahl von Fragmenten zum Teil sehr früher italienischer Holzschnitte, welche beim Abbruch eines alten Hauses in Bassano von den Wänden einer Kammer abgenommen wurden. Im Besitze des Herrn William Mitchell in London befindet sich ein grosser, die von Engeln umgebene Madonna darstellender Holzschnitt, welcher in demselben Raum den Ueberzug der Stubenthüre bildete. Auch andere hier und da vorkommende Blätter oder Bruchstücke solcher zeigen Spuren ähnlicher ursprünglicher Verwendung. Mit Ausnahme des Berliner Kabinets, das hierin verhältnismässig am reichsten ist, bewahren aber die öffentlichen Sammlungen nur wenige Beispiele primitiver italienischer Holzschnitte.

Aus diesen dürftigen Resten lässt sich eine nur sehr unvollkommene Vorstellung von dem italienischen Holzschnitt des XV. Jahrhunderts, insofern die Erzeugnisse Einzeldrucke waren, gewinnen.

In welchem Umfange die Holzschneidekunst in Italien vor Ausübung der Typographie geübt wurde, wissen wir nicht; nur für Venedig liefert das am 11. Oktober 1441 vom Senat erlassene Verbot der Einfuhr von Druckwaare den Beweis, dass um diese Zeit die Druckindustrie daselbst in verschiedenen Arten der Anwendung bekannt war und schon seit lange betrieben worden sein muss. Das Verbot wird ausdrücklich als Schutzmassregel für die Figuren- und Spielkartendruckerei (und Zeugdruckerei) von Venedig gegenüber der auswärtigen, ohne Zweifel deutschen Konkurrenz erlassen, und damit motiviert, dass das Druckgewerbe in Venedig ganz heruntergekommen sei durch die grosse Menge von Spielkarten, gemalten und gedruckten Figuren, welche von auswärts kommen.[1])

Aus dem übrigen Italien erfahren wir nichts von Druckern oder Gewerbleuten, deren Betrieb dem der deutschen Briefdrucker verwandt wäre. Dass sie hier überhaupt nirgends existiert haben sollten, ist aber doch kaum anzunehmen. Erst vom Ende des XV. Jahrhunderts haben wir durch erhalten gebliebene Arbeiten Kunde von Druckerwerkstätten, welche sich mit der Anfertigung von Holzschnitten befassen, so von den gelegentlich schon erwähnten Bottegen des Zoan Andrea Vavassore in Venedig und der des Bartolomeo Merlo in Verona.

Die Einzelblätter des Holzschnittes, die Madonnenbilder und Heiligendarstellungen, werden auch in Italien bunt bemalt, ähnlich wie dies in Deutschland und den Niederlanden geschah. Bei der Bilderwaare ordinärster Sorte wurde die farbige Ausstattung, vorwiegend Rot und Blau, ziemlich roh aufgepinselt, daneben finden sich aber auch besonders in der Sammlung des Berliner Kabinets Beispiele sorgfältigerer Ausführung. Bei dieser letzteren werden die Figuren in den Gewandpartien mit kräftigen Farben, unter denen ein durch Gummizusatz leicht glänzend gemachtes Rot vorherrscht, die Köpfe und Fleischteile mit ziemlich feinen, stark deckenden Tönen bemalt. In ein-

[1]) Das Dekret beginnt: Conciosia che l'arte, et mestier della carte, e figure stampide, che se fano in Venesia e vegnudo a total Deffaction equesto sia per la gran quantita de carte da zugar, e fegure depente stampide, le qual vien fate de fuora de Venetia . . . . etc. Bottari: Lettere sulla Pittura etc. V. S. 485.



ITALIENISCHER HOLZSCHNITT
XV. JAHRHUNDERT

ORIGINAL IM K. KUPFERSTICHKABINET ZU BERLIN



zelnen Fällen geht diese Kolorierung bis zur völlig bildartigen Wirkung, und es scheint beabsichtigt gewesen zu sein, den Effekt einer, wenn auch groben, Wandmalerei nachzuahmen. Es hängt dies wohl mit der erwähnten Sitte zusammen, Holzschnitte zum Bekleben der Wände zu benutzen.

In der Bestimmung der Holzschnitte zu solchem Zweck ist es wahrscheinlich begründet, dass die italienischen Einblattdrucke vorwiegend von grossem Format sind. Das Grossfolio-Blatt ist beinahe die Regel. Kleinfolio, Quarto und noch kleinere Formate, wie sie in Deutschland die Mehrzahl bilden, scheinen in Italien weniger gebräuchlich gewesen zu sein, und es finden sich hier schon frühzeitig Kompositionen, welche mehrere zusammengefügte Bogen bedecken. Der italienische Holzschnitt des sechzehnten Jahrhunderts setzt dann das Streben nach grossräumiger Wirkung mit neuen Mitteln und in ausgebildeterer Weise fort.

Da wir bis jetzt keine primitiven Einblattdrucke kennen, deren Entstehungszeit und Entstehungsort nachweisbar ist, so besitzen wir für die Klassifizierung des ganzen Vorrates keinen festen Anhaltspunkt, und bleiben hierbei lediglich auf Mutmaſsungen angewiesen. Der Charakter vieler primitiver italienischen Xylographien bestätigt die durch das Einfuhrverbot von 1441 begründete Vermutung, dass Venedig schon im XV. Jahrhundert eine Hauptstätte der Fabrikation volkstümlicher Bilderwaare gewesen ist. Der Venetianische Typus herrscht in der That bei der Mehrzahl der erhaltenen italienischen Einblattdrucke vor.

Mehrere Beispiele solcher noch sehr einfach ausgeführter und allem Anschein früher Bilddrucke besitzt das Berliner Kabinet. Das Fragment einer von Heiligen umgebenen Madonna zeigt in der Architektur der Nische und Umrahmung, innerhalb welcher die Gestalten verteilt sind, gotische Formen von Venetianischem Charakter. Die Zeichnung ist mit derben, dicken Linien ausgeführt. Aehnlich, den altertümlichen deutschen Holzschnitten in der Art des Schnittes verwandt, ist ein Wallfahrtsblatt von Loretto mit mehrzeiliger xylographischer Beischrift, das sich 1884 im Besitz von Arrigoni in Mailand befand.[1])

Bei einer mehr als halblebensgrossen Madonna mit dem Kinde im Berliner Kabinet mischt sich deutsche Auffassung und deutsche Behandlung in eigentümlicher Weise mit oberitalienischer Stilart. Hier liegt entweder eine Nachahmung deutscher Bilddrucke vor, oder der Xylograph (und Zeichner?) war ein eingewanderter Deutscher.[2])

Ein ähnliches, kleineres, ebenfalls nur fragmentarisch erhaltenes Madonnenbild zeigt reineren italienischen Typus und tüchtige Führung des Schnittes. Das Original ist koloriert, und die Bemalung namentlich im Kopf der Madonna sorgfältig ausgeführt. (Siehe die umstehende verkleinerte Nachbildung.)

Den beiden Madonnen des Berliner Kabinets reiht sich zunächst die schon erwähnte grosse Madonna mit Engeln und Heiligen im Besitz des Herrn William Mitchell in London an. Dieses Blatt ist weniger fein in den Einzelheiten, aber bemerkenswert durch die reiche Komposition und den Umfang der Platte.

Zuweilen wird der Fond der Darstellung schwarz mit einem weissen Muster

[1]) Abgebildet in einer vom Besitzer veröffentlichten Beschreibung des Blattes.

[2]) Leider musste von der Reproduktion dieses interessanten Blattes hier abgesehen werden, da die notwendige Verkleinerung es unmöglich gemacht haben würde, die Eigentümlichkeiten des Holzschnittes entsprechend zur Anschauung zu bringen.

durchsetzt gebildet, auf dem sich die kolorierten Figuren kräftig abheben, eine Wirkung ähnlich den Schrotblättern, welche vielleicht hiermit nachgeahmt werden sollten.



Fragment eines Madonnenbildes.
Primitiver, wahrscheinlich Venetianischer Holzschnitt, XV. Jahrhundert.
Original im Königlichen Kupferstichkabinet zu Berlin.

Dieser Art ist ein Quartoblatt des Berliner Kabinets, eine Madonna von zwei Engeln umgeben.

Eine Kreuzigung Christi mit Maria und Johannes, ein Kleinfolio-Blatt der Berliner Sammlung, ist eines der seltenen Stücke, bei denen der Zusammenhang mit



Das Wunder der hl. Martha.
Holzschnitt, Mailändische Schule, XV. Jahrhundert.

einer bestimmten Kunstrichtung wenigstens einigermafsen feststellbar ist. Die Gestalten von heftig bewegtem, übertriebenen Ausdruck des Affektes sind offenbar entweder

einer Komposition des Carlo Crivelli entnommen, oder das Werk eines Nachahmers dieses Meisters.

Die Konturmanier, wie man sie in den achtziger Jahren in Venetianischen Bücherholzschnitten antrifft, findet sich in einem Blatt des Berliner Kabinets repräsentiert. Es stellt Johannes d. T. in einer Säulenarchitektur stehend dar, zu beiden Seiten von ihm die zwölf Leuchter der Offenbarung. Die Kolorierung ist in satten Farben mit Sorgfalt ausgeführt.

Die Holzschneiderwerkstätte des Zoan Andrea Vavassore, deren wir schon mehrfach erwähnt haben, scheint etwa gegen 1500 ihre Thätigkeit in Venedig zu entfalten und namentlich umfangreiche Erzeugung von Einblattdrucken zu betreiben. Von signierten Arbeiten dieser Bottega kennen wir zwar nur wenige Stücke, aber ihre Eigentümlichkeiten sind charakteristisch genug um einer ziemlichen Anzahl anderer, unbezeichneter Werke den gleichen Ursprung mit Wahrscheinlichkeit zuzuweisen. Abgesehen von den schon oben erwähnten mit der Namensbezeichnung des Vavassore versehenen Blättern, besitzt die Berliner Sammlung neben anderen offenbar von ihm stammenden Holzschnitten das Fragment eines Abendmahles in Grossfolio, und eine Serie von Hochfolio-Blättern, welche in 33 cm hohen Einzelfiguren Christus und die Apostel darstellen. Auch hier herrscht überall die dem Vavassore eigene derbe, mantegneske Zeichnungsweise, und die Ausführungsart mit schrägen, parallelen Strichlagen.

Der Bottega des Vavassore gehört eine interessante, in einem Exemplar des brittischen Museums vollständig erhaltene Abbildung des Bucentoro an. Von einer Menge von Gondeln umgeben fährt das Staatsschiff eben durch einen engen Kanal. Auf dem Ufer entfaltet sich reiche Staffage von Zuschauern. Der Bucentoro selbst nimmt mehr als die Hälfte des ca. 120 cm langen und 50 cm hohen Blattes ein. Der Schnitt ist derb, aber sorgfältig ausgeführt.

Um das Bild von der Thätigkeit der Venetianischen Xylographen auf dem Gebiete der Einblattdrucke und Flugblätter in diesem Zeitraume zu vervollständigen, müssen wir noch jene Stücke hinzurechnen, die wir schon früher im Laufe unserer Auseinandersetzung erwähnt haben, wie die Holzschnitte des Jacobus von Strassburg und die grosse Ansicht von Venedig von Barbari-Walch.

In Mailand und bei Künstlern der Mailändischen Kunstrichtung scheint die Produktion von Einblattdrucken ebenfalls einen gewissen Umfang eingenommen zu haben. Diese Werke waren vielleicht nicht gering an Zahl. Die hohe Vollkommenheit einzelner uns erhaltener Stücke beweist, dass die entwerfenden Künstler mit den Bedingungen der Technik völlig vertraut, und die Holzschneider wohlgeübt waren, der Vorzeichnung gerecht zu werden.

In unmittelbarer Verwandtschaft mit den Bücherholzschnitten aus der Offizin der Brüder Signerre steht ein Grossfolio-Blatt der Sammlung Rothschild in Paris. Es stellt die hl. Martha dar, wie sie durch Besprengen mit Weihwasser einen Drachen wehrlos macht, der von einem Mann mit einem Beil getödtet wird. Der kräftige Schnitt ist in der Art der Illustrationen im „Speculum Spirituale" von 1499 ausgeführt, und ähnelt diesen auch in der eigentümlichen Mischung von Mailändischem und Veroneser Charakter. Die reiche und geschmackvolle Bordüre erinnert in der Zeichnung und im Aufbau an die Einrahmung des oben beschriebenen und abgebildeten „hl. Hieronymus", aus dem von Signerre in Saluzzo 1503 gedruckten Buche „De Veritate Contricionis". Die Gruppen der Engel und Genien mit den Passions-

werkzeugen im oberen und unteren Rande des Blattes der „hl. Martha" sind frei kopiert nach der Randeinfassung auf dem grossen Holzschnitte der thronenden Madonna des Benedetto Montagna und Jacobus von Strassburg, von der früher die Rede war.

Das Berliner Kupferstichkabinet bewahrt einige für die Kenntnis dieser Gruppe besonders wichtige Holzschnitte der älteren Mailändischen Schule. Der eine dieser Schnitte, ein Grossfolio-Blatt, zeigt die beinahe lebensgrosse Halbfigur des kreuztragenden Heilands, mit gesenktem Haupte und schmerzlichem Ausdruck, nach links gewendet. Mit wenigen Mitteln und den einfachsten Zügen, mit strengen, scharfen Linien ist die Gestalt gezeichnet. Es sind beinahe lediglich Umrisse mit sehr geringer Andeutung der Innenformen, nur die Haarpartien am Kopfe und das Holz des Kreuzes sind mehr im Einzelnen ausgeführt und bilden einen wirksamen Gegensatz zum Uebrigen. Der reine, überscharfe, wie in Metall geschnittene Kontur des Gesichtes und der Hände, sowie der Typus des Kopfes erinnern an die Eigentümlichkeiten Andrea Solario's. Wäre genauer bekannt, wie das Verhältnis zwischen Malern und Holzschneidern in jenen Zeiten beschaffen war, und welche Art der Arbeitsteilung zwischen beiden herrschte, so würden sich Werke des Holzschnittes, wie das oben erwähnte, leichter klassifizieren lassen. So bleibt es in diesem wie in anderen Fällen unentscheidbar, ob wir es mit einem Holzschnitt des Meisters selbst, also hier etwa Solario, zu thun haben, d. h. mit einem Holzschnitt, bei dem der Künstler die Vorzeichnung auf die Platte, oder überhaupt die Zeichnung für den Schnitt verfertigte, oder ob der Holzschneider nur eine ursprünglich nicht für den Holzschnitt gemachte Komposition xylographisch wiedergab.

Ein Seitenstück zu dem soeben erwähnten Holzschnitt bildet ein „Ecce Homo" in Halbfigur. Ein Exemplar davon in spätem Abdruck von der schon vielfach beschädigten Platte befindet sich in der Berliner Sammlung. Das Blatt hat ungefähr die gleiche Grösse wie der „Kreuztragende Heiland" und zeigt die Gestalt Christi ganz von vorn, mit schmerzlich verzogenem Mund, der die Zähne erblicken lässt, in den gefesselten Händen den Rohrstab. Sonne und Mond erscheinen oberhalb des Hauptes. Nach der Art der Zeichnung und Auffassung sowie vermöge der xylographischen Behandlung gehört das Blatt unfraglich demselben Zeichner und derselben Werkstätte an wie der „Kreuztragende Heiland".

Unter den Holzschnitten Mailändischer Kunstrichtung des XV. Jahrhunderts ist ein Bildnis eines bartlosen Mannes in der Berliner Sammlung ganz besonders bemerkenswert, welches durch die Güte des Herrn A. von Beckerath vor Kurzem dahin gelangte. Der feine Kopf, mit runden vollen Formen ist ganz im Profil nach Links gewendet, unter der das Haupt eng umschliessenden Mütze quellen lange Haare hervor. Die Zeichnung des Konturs ist im schwarzen Grund weiss ausgespart. Auf den ersten Anblick gleicht das Blatt, dessen originalgrosse Nachbildung in Lichtdruck wir beistehend geben, durchaus einer lavierten Tuschzeichnung. Die Haare selbst sowie die Modellierung der Innenformen des Kopfes sind auf das Papier in leichter Schwärze zart aufgetragen und vervollständigen die Täuschung einer Zeichnung aus freier Hand. Sorgfältige Untersuchung unter starker Vergrösserung bewies indessen, dass auch in dieser Partie wie im Uebrigen das Pigment nur mit der Presse aufgetragene gewöhnliche Druckerschwärze ist. Die Umrisslinie des Kopfes mit den weichen, schwellenden, lebensvollen Zügen ist mit unvergleichlicher Freiheit und Feinheit in die Holzplatte eingeschnitten. Mit



Der kreuztragende Heiland.
Mailändische Schule, XV. Jahrhundert.
Original im Königlichen Kupferstichkabinet zu Berlin.



Ecce Homo.
Mailändische Schule, XV. Jahrhundert.
Original im Königlichen Kupferstichkabinet zu Berlin.

nicht geringerer Kunst ist der Druck rein und scharf hergestellt. Die grauen Töne der Innenformen sind von derselben Platte wie der schwarze Grund gedruckt, nicht etwa in der Weise der Clair-obscure mit einer zweiten Platte. Den Effekt des leichten, wie getuschten Farbenauftrages hat der Künstler durch eigentümliches Behandeln der Holzplatte, wahrscheinlich durch Schaben der Oberfläche und durch Niedrigerlegen der Druckfläche erreicht. Das Ganze hat den Charakter eines Experimentes, mit dem versucht werden sollte, ob die Wirkung einer Pinselzeichnung sich mit der Holzplatte wiedergeben liesse, und der Versuch ist erstaunlich und unnachahmbar gelungen. Unsere Reproduktion lässt die technischen Eigenschaften des Holzschnittes mehr vermuten als erkennen, zumal in der photographischen Aufnahme die Flecken des Papiers stärker hervortreten als dies in der Wirklichkeit der Fall ist, und sich beim Lichtdrucke mit der Zeichnung in störender Weise vermischen. Keine Bezeichnung oder Monogramm deutet auf den Urheber des seltsamen und in seiner Art einzigen Werkes. Der meisterhaft präzise Riss des Konturs, der sanfte Ausdruck der Physiognomie erinnern wiederum an Andrea Solario. Die Möglichkeit, dass wir es hier mit einem künstlerischen Versuch dieses Meisters zu thun haben, liegt um so näher, als die schon erwähnten zwei Holzschnitte der Mailändischen Schule ebenfalls auf Solario hinführen.

Eine Stecher- und Holzschneiderbottega, ähnlich der des Zoan Andrea Vavassore, bezeichnet ihre Blätter mit I. B. und einem Vogel, und dürfte um die Wende des Jahrhunderts thätig gewesen sein.

Zani deutet dieses bekannte, auf einer Reihe von Kupferstichen und Holzschnitten vorkommende Monogramm auf Giovanni Battista del Porto, einem angeblich Modenesischen Kupferstecher.[1]) Den Beweis für diese Auslegung des Zeichens versprach er im dritten Teil seines grossen Werkes zu geben, aber dieser dritte Teil kam nicht zu Stande, und wir kennen weder das Material, auf welches Zani seine Angabe zu stützen gedachte, noch sonst Gründe, welche die von ihm gegebene Lesung rechtfertigen. Indessen lautet die erwähnte Stelle bei Zani keineswegs zuversichtlich, so dass es sich wohl nur um einen Wahrscheinlichkeitsbeweis gehandelt haben dürfte. Von Giovanni Battista del Porto spricht Vendriani[2]) als von einem „weltberühmten Kupferstecher, der seinen Ruhm durch eine grosse Menge von Werken auf die Nachwelt gebracht hat" und schliesst: „tutto si cava dal Lancilotto nelle sue Croniche". In der Chronik des Tommasino Lancilotto findet sich aber nur eine dürftige Andeutung über die Familie Porti, von der drei Mitglieder als ausgezeichnete Goldschmiede aufgeführt werden, ohne dass des Giovanni Battista Erwähnung geschieht. Die Ausdeutung des Monogrammes bleibt demnach ganz unsicher.

Wie es aber auch um seinen Namen und seine Heimat stehen mag, aus seinen Werken lässt sich immerhin abnehmen, welcher Art der Künstler mit dem Monogramm I. B. war. Die vierzehn Kupferstiche, die wir von ihm kennen,[3]) sind sehr ungleich in der Ausführung. Im allgemeinen handhabt der Künstler den Stich mit ziemlicher Fertigkeit, er hält sich mehr an die deutsche als an die italienische

[1]) Materiali etc. S. 134.

[2]) Raccolta de Pittori Modenesi etc. S. 45. Vergl. Galichon in der Gaz. d. B.-Arts IV S. 265, wo ein Katalog der Stiche und Holzschnitte des Künstlers gegeben ist.

[3]) Bartsch XIII S. 224 ff. Pass. V S. 149.



Der hl. Hieronymus.
Holzschnitt vom sogenannten Meister Giovanni Battista del Porto.
(Ein Teil der linken Seite des Blattes.)

Stechweise und hat sich offenbar wesentlich an den frühen Dürer'schen Blättern geschult. Seine Arbeiten besitzen keine feineren Qualitäten, die Kompositionen machen stets den Eindruck, als beruhen sie in der Hauptsache auf Entlehnungen. Mythologische und antike Motive sind vorwiegend die Gegenstände seiner Darstellungen, häufig erscheint als Hintergrund eine Landschaft im Dürer'schen Geschmack mit Einzelheiten, die aus Dürer'schen Stichen entnommen sind. Ein Blatt, welches ein 1503 in Rom geborenes, zusammengewachsenes Zwillingspaar darstellt, fixiert ungefähr die Zeit der Thätigkeit des Monogrammisten I. B.

Die acht Holzschnitte, welche dasselbe Zeichen, I. B. mit dem Vogel, tragen, bieten ein ähnliches Gesamtbild wie die Stiche. Den von Galichon und Passavant beschriebenen Holzschnitten lässt sich noch ein Klein-Hochfolio-Blatt des Berliner Kabinets anreihen. Es stellt Apollo und Daphne dar, und obwohl es kein Zeichen trägt, dürfte es doch wegen seiner Uebereinstimmung mit einigen der Blätter des Meisters I. B. — namentlich ist es „Mars, Venus und Vulkan" (Gal. 6) nahe verwandt — seinem Werke zugeteilt werden.

Die Holzschnitte sind untereinander noch ungleichmässiger als die Stiche. Es herrschen unter ihnen weitgehende Verschiedenheiten im Stil der Zeichnung sowohl als in der xylographischen Behandlung.

Eine Gruppe dieser Blätter zeigt die sorgfältige, feine Behandlungsart der letzten Epoche des Quattrocento, mit scharf accentuierter Zeichnung und einfachen gradlinig laufenden Strichlagen.

Der vorzüglichste unter diesen ist der hl. Hieronymus in der Landschaft (Gal. 3). Durch die übermässige Magerkeit des Heiligen und den Reichtum der Umgebung erinnert das Blatt einigermafsen an den denselben Gegenstand darstellenden Kupferstich des Bartolomeo Montagna. Das zweite Zeichen, welches neben der Marke I. B. steht und wohl eine Kombination von A und M sein dürfte, findet sich ausserdem nur noch einmal im Werke des I. B., nämlich auf den Drei Grazien (Gal. 6).

Die Gestalt des jugendlichen David (Gal. 1) ist herb und anmutig, von Florentinischer Eleganz der Pose. Dabei ist die ganze Komposition ein Gemisch von Veronesischen und anderen, ihrer Herkunft nach schwer bestimmbaren künstlerischen Elementen. Die xylographische Ausführung ist hier breiter als im Hieronymus, aber noch immer kräftig und bestimmt. Aehnliche Eigenschaften zeichnen auch die „Drei Grazien" (Gal. 6) aus.

Von „Meleager und Atalante" (Gal. 7) möchte man vermuten, dass dem Blatt eine Komposition von einem Künstler der Richtung des Sodoma zu Grunde liegt. Es ist das grösste Blatt des Del Porto, breit, derb, aber wirkungsvoll auf die Platte entworfen. Aehnlich ist die „Verwandlung des Aktaeon" (Gal. 4). Die figurenreiche Kreuzigung Christi (Gal. 2) zeigt wiederum einen von allen vorigen ganz verschiedenen Charakter. Sie setzt sich aus Venetianischen und Mantegnesken Motiven zusammen, und ist in vorwiegend konturierender Manier ausgeführt. Endlich zeigt Venus, Vulkan und Mars (Gal. 8) schwächliche, spätflorentinische Zeichnung und unbestimmten handwerksmässigen Schnitt.

Die technischen und stilistischen Verschiedenheiten der Holzschnitte des sogenannten Battista del Porto sind so bedeutend, dass man diese Blätter kaum alle als von derselben Hand herstammend, als Werke Eines Künstlers betrachten kann. Ein

solcher müsste eine für jene Zeit beispiellose Fähigkeit besessen haben, seine Manier zu wechseln und bald in der bald in jener Weise zu arbeiten. Wir vermuten vielmehr, dass das Monogramm I. B. mit dem Vogel eine Xylographen- und Stecherbottega bezeichnet, welche sich immerhin in Modena befunden und deren Meister Giovanni Battista del Porto geheissen haben mag. Auf solche Weise lässt sich, wie uns dünkt, diese und manche ähnliche Erscheinung im altitalienischen Kupferstich und Holzschnitt erklären.

EIN SKIZZENBUCH VON MARTEN VAN HEEMSKERCK

VON JARO SPRINGER

In Gori's Condivi-Ausgabe (1746) wird in einer auf den Bacchus des Michelangelo bezüglichen Anmerkung Mariette's eine Sammlung von Zeichnungen des Marten van Heemskerck erwähnt, unter denen sich eine befand, die eine Ansicht des Hofes der Casa Galli in Rom wiedergab.[1]) Ein Skizzenbuch Heemskercks mit Zeichnungen nach antiken römischen Bauten und plastischen Werken, ferner nach der damals im Bau begriffenen Peterskirche, nach S. Giovanni in Laterano, nach S. Lorenzo fuori le mura war auch Bottari bekannt. Damals befand es sich in Mariette's Besitz.

Etwa ein Jahrhundert blieb das Skizzenbuch verschollen, bis es in der Sammlung des Pariser Architekten Destailleur wieder auftauchte. Welche Schicksale es in der Zwischenzeit gehabt und auf welche Weise es in den Besitz Destailleurs gelangte, das wird sich nicht mehr ermitteln lassen. Im Jahre 1879 kam das Skizzenbuch mit der Sammlung Destailleur in den Besitz des preussischen Staates.

Der Band zeigt meist Studien nach antiken römischen Bauten und Statuen. Von christlichen Bauten sind die gewaltigen Vierungspfeiler der Peterskirche, ist eine Ansicht des Kapitols, der Kirchen San Giovanni in Laterano und San Lorenzo fuori le mura zu erkennen. Hier haben wir also das Skizzenbuch, das Bottari bei Mariette sah. Ein Blatt giebt das Bild eines Hofes, in dessen Mitte der Bacchus des Michelangelo von Trümmern antiker Bildwerke umgeben steht: das ist der Hof der Casa

---

[1]) Seite 69 ... dans une suite de dessins faits par Martin Hemskerck Peintre Hollandois pendant son séjour a Rome vers l'an 1536. Les quels contiennent des veues d'Édifices et principalement des Études faites d'après des morceaux de Sculpture, on en trouve un qui représente la veue de la Cour de la Maison des Galli à Rome, dans la quelle est placée au milieu de plusieurs fragmens et débris de Sculptures antiques, la statue de Bacchus de Michelange; elle était alors exposée à l'air et il ne paroist pas qu'on en eut grand soin, non plus que de toutes les autres Sculptures qui étoient dans la maison; la main droite de Bacchus qui tient une coupe, était déjà brisée ... — Dieselbe Stelle in Mariette's Abecedario (Chennevières et Montaiglou, Archives de l'art français II 215).

Galli, von Mariette im Abecedario und bei Gori erwähnt. Wir lernen hieraus ferner, dass beide Nachrichten sich auf dasselbe Skizzenbuch beziehen.

Das erste Blatt ist ein Kupferstich, das Titelblatt zu Philipp Galle's Inventiones Heemskerckianae, Blatt 2 (153 mm hoch, 200 mm breit) ist die Zeichnung zu diesem Stiche, also im Gegensinn, mit der Bezeichnung „M. Heemskerck inventor" und der Jahreszahl 1565. Diese Blätter, die auch im Format von den übrigen Blättern abweichen, gehören nicht zu dem ursprünglichen Skizzenbuch und sind später zugefügt. Die Jahreszahl ist daher für die Datierung des eigentlichen Skizzenbuches irrelevant. Auf Blatt 5a ist rechts unten das Monogramm Heemskercks.[1]) Die übrigen Zeichnungen sind zweifellos von derselben Hand wie die beiden erwähnten, mit Ausschluss der drei letzten auch im Format verschiedenen und nicht zugehörigen Blätter.

Das Skizzenbuch enthält 78 meist auf beiden Seiten bezeichnete Blätter, Feder- und Rötelstudien, die ersteren vorwiegend, und zum Teil leicht laviert. Blatt 77 (170 mm hoch, 144 mm breit) und Blatt 78 (120 : 115) rühren, wie soeben erwähnt, anscheinend von einem anderen Künstler her. Die übrigen Blätter von ungefähr gleicher Grösse (211 : 135) bildeten das eigentliche Skizzenbuch, sie sind losgelöst und in die grossen Folioseiten eines festen Bandes eingelassen. Nur Blatt 4, 5 und 62 sind erheblich grösser, doch gleichfalls von Heemskerck und wohl erst später zugefügt.

Es ist nicht der künstlerische Gehalt, der uns das Skizzenbuch wertvoll macht. Heemskerck gehört zu den in Italien verdorbenen Niederländern des XVI. Jahrhunderts, die Vasari als „osservatori della maniera italiana" so sehr zu rühmen weiss. Ein schnelles Abstreifen der nationalen Eigenart, ein völliges Aufgehen in die neue Umgebung kennzeichnet diese unerspriessliche Epoche der niederländischen Kunst, die den Zeitgenossen nur deshalb als wahr und echt erscheinen konnte, weil ihre ganze Bildung an der gleichen inneren Unwahrheit krankte, in ähnlicher Weise der Mischung unverträglicher Bestandtteile entsprungen war. Eine falsche Idealität voll Gezwungenheit und leerem Pathos. Heemskerck gebührt in dieser an sich so wenig erfreulichen Periode der niederländischen Malerei ein hervorragender Platz. Er erhebt sich in seinem künstlerischen Können wesentlich über die Durchschnittsleistungen seiner gleichzeitigen Landsleute.

Nur spärliche Nachrichten sind von seinem Leben erhalten. Die landesübliche Wanderung nach Italien trat er erst spät an. Er konnte den langgehegten Wunsch erst zur Ausführung bringen, als er bereits zum fertigen Mann gereift war. „En is doe getrocken nae Rom," erzählt uns Carel van Mander, unser bester Gewährsmann, „waer naer hij lange grooten lust hadde gehadt, om d'Antijcken en die groote Meesters van Italien dingen te sien".[2]) In der zweiten Hälfte des Jahres 1532 wandert Heemskerck über die Alpen, 1536 war er in Rom, wo er im Ganzen drei Jahre blieb. Im Jahre 1540 ist er bereits wieder in den Niederlanden nachzuweisen.[3])

Wertvoller als das übertriebene Lob, das Vasari und Carel van Mander

---

[1]) Nagler, Monogrammisten IV, No. 1901.

[2]) Het Schilder-Boek, Haarlem 1604, Blatt 245a.

[3]) Michiels, peinture flamande V, 185. — Geymüller, die ursprünglichen Entwürfe von St. Peter in Rom. Text Seite 327. — Schilder-Boek l. c.: „doe hij maer drij Jaer te Room had gheweest: doch nae soo weynigt tijt veel goets gteteijckent, en veel gelt verovert, en mede gebracht.

Heemskercks künstlerischen Leistungen zollen,[1]) ist die Nachricht, dass er mit besonderem Fleiss den Resten der antiken Kunst nachging, die überkommenen Bauwerke und Skulpturen eifrig nachzeichnete. Die plastischen Werke Michelangelo's bildeten den weiteren Gegenstand seiner Studien. Carel van Mander stellt Heemskerck ein besonders rühmendes Fleisszeugnis aus.[2])

Ein Dokument dieses Fleisses ist uns in dem Skizzenbuch erhalten. Seine künstlerische Bedeutung — es mag wiederholt werden — ist nur eine äusserst geringwertige; um so wichtiger ist es als antiquarische Quelle. Es bringt im Wesentlichen Studien nach antiken Bauten und damals in Rom befindlichen plastischen Werken. Zur Geschichte zahlreicher Monumente und deren mannigfachen Schicksalen, welchen man jetzt nur schwer nachgehen kann, würden die Heemskerck'schen Blätter wertvolle Beiträge geben. Den römischen Denkmälerschatz, wie er um die Mitte des XVI. Jahrhunderts dort vereinigt war, würde man kennen lernen, die Auswahl, die Heemskerck traf, würde uns den Kunstgeschmack seiner Zeitgenossen erkennen lassen. Für die äussere Geschichte der Denkmäler sind die Studien Heemskercks eine umso wertvollere Quelle, als sich der Zeitraum, innerhalb dessen sie angefertigt sein können, eng begrenzen lässt. Geymüller hat (an dem angeführten Ort) den Nachweis geführt, dass das Skizzenbuch, soweit es sich auf Rom bezieht, in den Jahren 1535 bis 1538 entstanden sein muss.

Der Archäologie käme diese Arbeit zu gut. Doch da dieses Gebiet über den Rahmen dieser Zeitschrift hinausgeht, so muss die Untersuchung vorläufig unterbleiben und für eine andere Gelegenheit und einen geeigneteren Ort aufgespart bleiben. Diesmal kommen nur die Studien in Betracht, die Heemskerck nach christlichen Kunstdenkmälern zeichnete.

Unter diesen erwecken die drei, die den Bau der Peterskirche betreffen, das grösste Interesse. Sie sind von Geymüller bereits wissenschaftlich verwertet und von ihm in Lichtdruck reproduziert.[3]) Sie können hier also übergangen werden.

Von dem Hofe der Casa Galli giebt Blatt 72a eine Ansicht (Federzeichnung). In der Mitte des Hofes (oder Gartens?) steht der Bacchus des Michelangelo, nach links gewandt und in der Seitenansicht wiedergegeben, so dass der naschende Satyrknabe und der Kopf des Pantherfelles sichtbar werden. Die rechte Hand des Gottes, die die Trinkschale hält, fehlt. Links vom Bacchus eine liegende weibliche Statue, den Oberkörper entblösst, auf dem linken Arme aufgestützt, ohne Kopf. Dahinter ein Sarkophag mit Laubgewinde verziert. Rechts eine halb verfallene Mauer, daran angelehnt zwei männliche Torsen und ein Relief mit einem Greif. Darüber in die Mauer eingelassen ein langes schmales Relief, wohl die Langseite eines Sarkophags, anscheinend den Raub der Kora darstellend. Im Hintergrund links eine niedrige Mauer, an sie angelehnt ein männlicher Torso von hinten gesehen. Ganz links mündet eine Treppe, auf der Mauer zur Treppe gewandt eine Sphinx, dahinter ein Trümmer-

---

[1]) Noch Mariette nennt im Abecedario Heemskerck „le Raphael de la Hollande" (Archives de l'art français IV, 348) und „le Michel-Ange de son pays" (ebenda 350).

[2]) Schilder-Boek l. c. ... heeft oock zijnen tijdt niet verslapen noch versuymt by den Nederlanders, met suypen oft anders, maer heel veel dinghen geconterfeyt, soo nae d'Antijcken, als nae Michiel Agnolen wercken. Ooek veel Ruwijnen, bijwercken, alderley aerdicheden der Antijcken, die in dese Schilder-Academische Stadt over vloedich te sien zijn.

[3]) Geymüller Atlas Tafel 52, Fig. 1 Skizzenbuch Blatt 8a, Fig. 2 Skizzenbuch 13a, Fig. 3 Skizzenbuch 15a.

hauf, ein Löwenkopf ist erkennbar. — Die Rückseite des Blattes zeigt eine hügelige mit Ruinen antiker Bauten überreich angefüllte Landschaft.

Die linke, höher gelegene Seite des Hofes ist auf einem anderen Blatt des Skizzenbuches (27 a) in gleicher Technik dargestellt. Rechts die oberen Stufen der Treppe, auf der Wange die Sphinx, dahinter der Löwenkopf. In der Mitte eine kurze dicke Säule, auf der eine Platte ruht. Auf dieser eine liegende, weibliche Statue, wohl eine Brunnennymphe, der Oberkörper ist nackt, der linke Arm ist auf ein Gefäss aufgestützt, die rechte Hand greift über die linke Schulter. Links der gewaltige Torso eines geharnischten Mannes. Im Hintergrund auf einer niedrigen Mauer mehrere verstümmelte Statuen. Es ist leider nicht geglückt, diese Skulpturen unter den heute noch vorhandenen Denkmälern nachzuweisen. Das Relief mit dem Raub der Kora erinnert an einen jetzt in der Kapitolinischen Sammlung befindlichen Sarkophag,[1]) soweit die flüchtige Zeichnung einen Vergleich zulässt. Die Rückseite des Blattes ist frei geblieben. Die Schilderung, die Mariette über die von ihm gesehene Zeichnung giebt (siehe oben Seite 327 Anm. 1) lässt keinen Zweifel über die Identität des Blattes aufkommen.

Die beiden Zeichnungen zeigen uns einen Teil der Kunstschätze, die Jacopo Galli in seinem nahe dem Palast S. Giorgio (Cancellaria) in Rom gelegenen Hause angesammelt hat. Es ist derselbe Jacopo Galli, für den Michelangelo in den Jahren 1496 bis 1500 zwei Marmorstatuen arbeitete, den Bacchus und einen Cupido (oder Apollo?). [2])

Die gelegentlich geäusserte Hoffnung, dass die lange verschollene Zeichnung Heemskercks die Frage über den geflügelten Cupido des Michelangelo endgiltig lösen würde, wird leider getäuscht. Bei näherem Zusehen stellt sich aber heraus, dass diese Hoffnung ziemlich ohne Grund gehegt wurde. Wir besitzen nämlich eine alte Beschreibung der Casa Galli, die einige Jahre jünger als Heemskercks Zeichnung ist. In den Antichità della città di Roma des Ulisse Aldrovandi (1556) lesen wir folgende Schilderung: „Più à dentro (im Hause des Paolo Galli, nahe beim Palast S. Giorgio) in un giardinetto si trova un bel Bacco ignudo in pie con ghirlanda di hellera, ò di vite in capo: ha da man manco un satirello sopra un tronco assiso, e con annudru le mani si pone in bocca de' gruppi de l' uva, ò hellera, che ha il Bacco in mano: Il Satirello ha i pie di capra, e le orecchie medesimamente, ha le corna ancho e la coda. Questa e opera moderna di Michele Angelo fatto da lui quando era giovane. In una camera piu su presso la sala si trava una testa col busto di M. Aurelio Imp. assai bella: et uno Apollo intiero ignudo con la pharetra e saette à lato: e ha un vaso à i piedi. É opera medesimamente di Michele Angelo".[3]) Aldrovandi unterscheidet also hier deutlich zwischen dem Giardinetto mit dem Bacchus und einer Camera des Hauses, in dem der Apollo, der mit Condivi's und Vasari's Cupido identisch zu sein scheint, stand. Auf einer Ansicht nur der ersteren Oertlichkeit darf man daher den Apollo nicht suchen.

Auch Boissard sah den Bacchus noch in der Casa Galli, vor dem Verkauf und

---

[1]) Righetti, Campidoglio I, tav. 144.

[2]) Condivi 19, Vasari (Le Monnier) XII, 169.

[3]) Michaelis, Zeitschrift für bildende Kunst XIII, 158, daher ist das Citat aus Aldrovandi entlehnt. Springer, Raff. u. Mich. I2, 307. — Michaelis, Arch. Z. 1876, 152: „Alles was bei Aldrovandi steht, geht einzig und allein auf das Jahr 1550 zurück".

dem Transport der Statue nach Florenz (1572). Was Boissard von Kunstwerken zu erzählen weiss, ist meist dem Aldrovandi entnommen.[1])

Seine Schilderung der „aedes Pauli Galli" ist in einzelnen Punkten noch ausführlicher. „Intus est statua Apollinis pharetrati nuda et integra: Et M. Aurelii caput. in corte Pila est ingens quae diversiis foliis artificiose variegata est: et duae statuae muliebres mutilae: ex quibus una est ex marmore Miemio viridi variegato. Ibidem erectum est egregium Bacchi nudi simulacrum, rudimiti pampinis et uvis, et cum Satyro colludentis: Bacchus hic dicitur sculptus a Michaele Angelo Bonaroto, cum primum Romam iuvenis venisset Florentia . . ."[2])

Der Apollo hat also seinen alten Standort im Innern des Hauses behalten. Den Vergleich dieser Beschreibung mit der Zeichnung Heemskercks zeigt, wie wenig sich der Hof seitdem verändert hat. Bekannt ist die ergötzliche Erzählung, die Boissard beifügt. Der Betrug, der an dem Kardinal Riario mit dem als antik ausgegebenen Eros des Michelangelo verübt wurde, war Boissard bekannt.[3]) Er erzählt die Geschichte ausführlich, setzt aber den Bacchus an die Stelle des Eros und lässt Michelangelo selbst den Betrug ausführen, um Raffael einen argen Streich zu spielen. Der wachsende Ruhm des Florentiners habe Raffael neidisch gemacht und ihn zu feindseligen Aeusserungen über Michelangelo veranlasst. Diesem seien von Freunden die missgünstigen Bemerkungen zugetragen worden. Da habe er sich entschlossen, seinen schwindenden Ruhm auf Kosten des Spötters wiederherzustellen. Doch lassen wir Boissard selbst das Wort. „Bonarotus ex antiquo marmore quanta potuit arte et industria hunc formavit Bacchum, perfectamque statuam uno mutilavit bracchio, quod penes se servavit: et in basis statua excavata laceuna suum inscripsit nomē, quod litocolla cooperuit: opusque quod clamculum elaborauerat, iussit terra recondi in vinea cuiusdam ciuis, qui in ea domum paulo post structurus erat: Cumque anno sequente simulacrum hoc esset repertum ab iis qui fundamenta domus iàciebant, vt solet Romae fieri, statim adplaudi coeptum est, et aduectum ante Pontificis Palatium laudari a multis, et cum aliis conferri, ac multis praeponi: Solus Michael dissimulatum suum opus laudare equidem, sed in eo non deesse quae possent reprehendi dicebat: Tunc contentione inter illum et Sanctium orta, inuerti basim iussit, suum nomen ostendi et brachium quod auulserat nouum adplicari statuae, quam calcecimento liniuerat prius, ut hunc situm ex antiquitate contraxisse videretur. Factumque est vt Bonarottus summum honorem apud Romanos ex Sanctij sententia fuerit adeptus: Sed cum statua fuisset recens comprabata, ac precio mille ducatorum aestimata, ad quingentorum redacta est".

Die fehlende oder ergänzte Hand mochte Boissard zu der Verwechselung verleitet haben. Heemskerck sah den Bacchus Ende der dreissiger Jahre noch vor der Ergänzung. Aus Boissards Erzählung möchte man schliessen, dass damals die fehlende Hand schon wieder hinzugefügt war. Auf jeden Fall war die Ergänzung eine vortreffliche und blieb unbemerkt. Ich verdanke Adolf Bayersdorfer darüber folgende briefliche Mitteilung: „Die Hand des Florentiner Bacchus ist allerdings, gerade durch das Handgelenk, abgebrochen gewesen, jedoch mit der Statue gleichen Materials und gleicher Arbeit. Nach der gut verkitteten Fuge zu schliessen, liegt ein

[1]) Michaelis Arch. Z. 153.

[2]) Boissard, Topographia Romae I (1597), 34.

[3]) Springer, R. u. M. I2, 306.

Bruch und nicht Sägeschnitt vor". Ein Bruch schliesst die absichtliche Verstümmelung eigentlich aus. Der durch einen Unfall entstandene Schaden mochte wohl durch Michelangelo selbst wiederhergestellt worden sein.

Die übrigen Zeichnungen des Skizzenbuchs nach christlichen Kunstdenkmälern, von denen Bottari (siehe oben) schon einige erwähnt hat, mögen zum Schluss noch eine kurze Beschreibung finden.

Blatt 12b lavierte Federzeichnung. Die Fassade des Laterans vor dem Umbau, den Pius IV. 1560 begann.

Blatt 21a lavierte Federzeichnung. S. Lorenzo fuori le mura mit der Bezeichnung S. Laurentius (das einzige derart bezeichnete Blatt). Darüber Teile eines Frieses mit Opfergeräten und Siegestrophäen, der jetzt in der Kapitolischen Sammlung bewahrt wird.[1]) Weitere Teile dieses Frieses befinden sich auf Blatt 53 des Skizzenbuches.

Blatt 55b. Rötelzeichnung. Ein Teil der Fassade des von Raffael erbauten Palazzo d'Aquila in Rom, der im XVII. Jahrhundert niedergerissen wurde.[2]) Heemskercks Wiedergabe weicht von den erhaltenen alten Abbildungen des Palazzo's in einzelnen Punkten ab. So stehen in den Nischen des mittleren Stockwerkes bei Heemskerck Statuen, die queroblongen Felder des oberen Stockes sind bei ihm hochgestellt.

Blatt 68a lavierte Federzeichnung. Teile der Fassade eines römischen Palazzo's, der nicht mehr zu existieren scheint. Ein Rustica-Untergeschoss, das Obergeschoss durch Pilaster geteilt; mit dem päpstlichen Wappen der Medici (nicht bei Le Tarouilly).

Blatt 71a lavierte Federzeichnung. Seitenansicht des Laterans, rechts die Statue des Marc Aurel auf ihrem alten Platz.[3]) Rückseite Rötelzeichnung Grabmal Sixtus' IV. von Antonio Pollajuolo.[4])

Die beiden Zeichnungen 12b und 71a sind kunstgeschichtlich wertvoll, da sie die alte Gestalt der Laterankirche und ihrer Umgebung gut und treu wiedergeben.

Dass das erstere Blatt die Laterankirche zeigt, wird aus dem Vergleich mit den sonst erhaltenen Abbildungen der Kirche vor dem durchgreifenden Umbau der letzten Jahrhunderte klar.[5]) Wir sehen links die Giebelseite des Hauptschiffes mit einer vorgebauten auf drei Säulen ruhenden Loggia; an der Brüstung ist ein Lesepult angebracht. In der Mitte des Hintergrundes wird das von Gregor XI. eröffnete nördliche Portal sichtbar. Ganz rechts das Baptisterium mit den anhängenden Oratorien. Das zweite Blatt lässt sich durch die Marc Aurel-Statue bestimmen. Die Uebertragung der Statue nach dem Capitol fand bekanntlich 1538 statt. Heemskerck konnte sie recht wohl an beiden Orten sehen und zeichnen. Der gewaltige Gebäudekomplex hinter dem Marc Aurel auf Blatt 71 kann indess unmöglich eine Oertlichkeit des Kapitols wiedergeben, die einfache Form der Basilica Sta. Maria Araceli — an diese Kirche dürfte dann allein gedacht werden — lässt sich hierin nicht erkennen. Da das

---

[1]) Righetti II, 337.

[2]) Springer, R. u. M. I2, 110.

[3]) Platner, Beschreibung der Stadt Rom II, 1, 186.

[4]) Kupferstich nach dem Grabmal bei Ciaconius, Vitae et res gestae Pontificum Romanorum, Romae 1577, III, Spalte 41.

[5]) Z. B. das Panorama Roms in Mantua bei Rossi, Piante di Roma Fav. VI—X, Lafreri's Stich der sette chiese. — Boissards Beschreibung (Topogr. I, 69) ist zu kurz, um Anhaltspunkte zu geben.

Kapitol also ausgeschlossen ist, so kann es sich nur um die Laterankirche handeln. Die wirre Anlage der mit seltsamer Unregelmässigkeit erbauten Kirche ist von der Seite des päpstlichen Palastes aus aufgenommen. Links anscheinend die Säulen-Vorhalle mit schiefem Dach; [1]) rechts der Marc Aurel. Vor dem Postament auf niedrigen Basen zwei liegende Tiere. Man möchte wohl an die beiden antiken Löwen denken, die einst das nördliche Portal der Laterankirche schmückten. [2]) Für die verwickelte Baugeschichte der Kirche — in allen Jahrhunderten dieses Jahrtausends wurde an ihr gebaut und geflickt, auch jüngst musste sie wieder einen Umbau des Chores erdulden — bringen die Heemskerckischen Aufnahmen gutes Material, das weiter führt, als die unzuverlässigen und flüchtigen alten Abbildungen, die sonst erhalten sind, z. B. auf Lafreri's erwähntem Stich der sette chiese.

Die neuere Kunstgeschichte gewinnt aus dem Skizzenbuch zwar für einige Fragen (vor allen für den Bau der Peterskirche) wertvolles Material, im Ganzen aber doch wenig. Ganz anderen Erwerb hat indess die antike Kunstforschung zu erwarten. Erst kürzlich hat Eugène Müntz sein Befremden geäussert[3]), dass das Skizzenbuch der Sammlung Destailleur für die Archäologie noch nicht verwertet sei. Die Gelegenheit, diesem Wunsche zu entsprechen, findet sich wohl bald.

[1]) Platner III, 1, 517.
[2]) Platner, 525.
[3]) Revue Archéologique, Mai-Juni 1884, 296.



